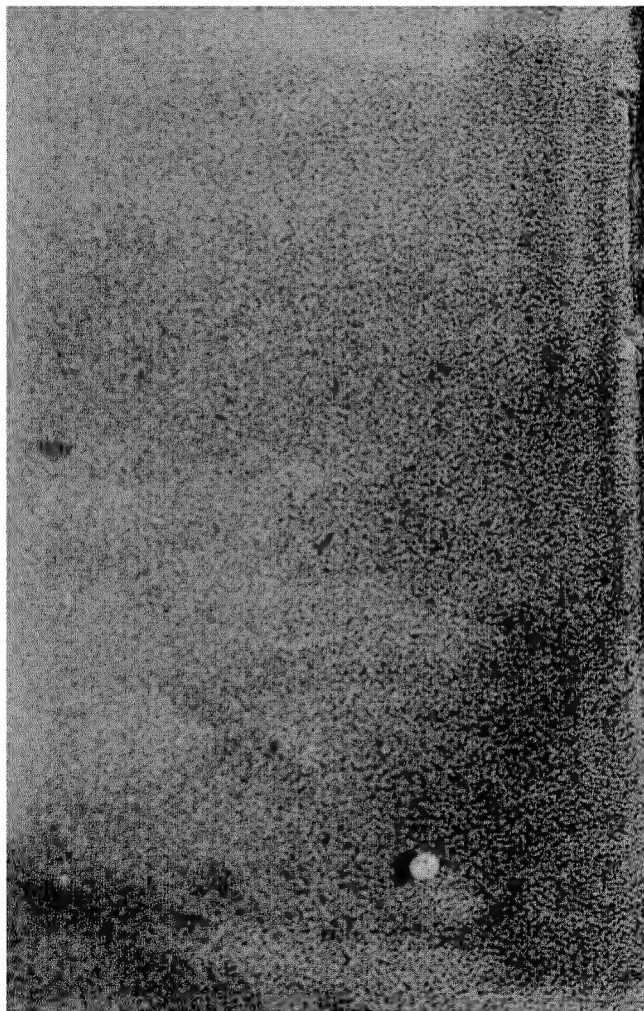




Bibliotheca Alexandrina



0136409



مذكرات قرية

د. عصمت سيف الدولة



مذكرات قرية



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى تنبيل
سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد
مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب ، تليفون : ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL
NO.536-Au-1995 العدد ٥٣٦ - ربيع أول ١٤١٦ - أغسطس ١٩٩٥
FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٣٥٠ قرشاً

سوريا ١١٠ ليرات - لبنان ٦٥٠٠ ليرة - الأردن ٢٧٠٠ فلس - الكويت
١٧٥٠ فلساً - السعودية ١٥ ريالاً - تونس ٢٥٠٠ دينار - المغرب ٣٠ درهماً
- البحرين ١٥٠٠ دينار - قطر ١٥ ريالاً - دبي / أبوظبي ١٥ درهماً -
سلطنة عمان ١٥٠٠ ريال - غزة / الضفة / القدس ٢ دولار - المملكة
المتحدة ٢ جنيه .

مذكرات قرية

يرونها

د . عصمت سيف الدولة

دار الهلال

(١)

قال الراوى :

ياسادة ياكرام ، صلوا على خير الأنام ،
لا يحلوا الكلام إلا بذكر النبى عليه الصلاة
والسلام ..

(٢)

هذه مذكرات قرية أرويها ، لا أضيف إليها واقعة ولا
أخفيها . منها ما رواه المؤرخون ومنها ما تحدث به
المعاصرون ، وكنت على أكثرها شهيدا فحفظته الذاكرة .
والذاكرة - يا سادة يا كرام - كالبئر الغائرة أكثر ما يبقى
فيها ما ألقى أولا من قديم الذكريات . أما ما يضاف إليه وقد
امتلات بنفايات الفكر أو الحس فإن لم ينكر لا يذكر كأن لم

الغلاف للفنان : حلمى التونى

يحدث بالأمس . فما أرويه لكم هو هو كما كان محفوظا فى
الذاكرة بعد تدقيقه وتوثيقه بما حفظته الذاكرة الجمعية
لجيلين من الاحياء . لا يعدو حظى منه ما تفرضه أصول
الصناعة فى فن الصياغة وإعادة توزيع أسماء الأماكن
والرجال والنساء ..

ولقد كنت ألتقى من القرية حكايتها حين لم أكن غير جزء
من وجود القرية ذاتها . بعده زاحمت القرية فى روايتها حين
لم تعد القرية إلا جزءا من وجودى ذاته . غادرتها إلى
«البندر» حيث المدرسة الابتدائية فلم أكن لألتقى بالقرية إلا
يوما من كل سبعة أيام ، ثم إلى المدينة حيث المدرسة الثانوية
فلم أكن لألتقى بها إلا شهرين كل عام . ثم العاصمة حيث
الجامعة ولم أزل ، ففرقت بيننا الاعوام إلا فترات قصيرة
متفرقة . ولقد تلقيت من كل مجتمع لقيته حكايته فاجتمع لى
منها خليط من الخبرات الفائقة لو أردت لأنشأت منها
مذكرات شائقة ، إلا أنى لا أريد . فقد تعلمت من علم النفس
وعلمائه أن المذكرات الشخصية أو السير الذاتية لا يمكن أن
تكون صادقة ولو كان أصحابها من الصادقين .

ذلك لأنها ، كما قد يعرف أصحابها من أنفسهم ،
استجابة لغريزة انسانية مسيطرة : النزوع إلى البقاء بعد
الفناء ، خوفاً دفيناً من الموت فحرصاً متيناً على الخلود ، أنها
ذات الغريزة التي تولد في الانسان نوازع عاطفية غير
عقلانية. يحب أولاده أكثر من ذاته ولو كانوا مارقين ، ويحب
أحفاده أكثر من أولاده ولو كانوا غير مدركين ، ستبقى ذكراه
حية أعمار الأولين ثم تمتد بها الحياة أعمار الآخرين ، وما
كان ليتحقق لها ذلك الامتداد لولا الاحفاد فهم مصدر
فضل يربو على فضل الاولاد ، فماذا لو امتد ذكره أعمار
الناس أجمعين ؟ ... سيصبح حينئذ من الخالدين ، ومن
وسائل استدعاء ، أو استجداء الذكر إلى الناس أو منهم
كتابة ونشر المذكرات الشخصية والسير الذاتية ، فينزع أولئك
واعين أو غير واعين إلى تخليد صورهم مطهرة ولو كانت
مزورة .

ومع ذلك فحينما تشعل الشيخوخة الرأس شيباً تضيء
لبصيرة صاحبها المستقبل القريب فيكاد يبصر حامل منجل
الحصاد يقترب . هنالك تستعر حمى الخوف من الفناء فلا

يستطيع أغلب الشيوخ مقاومة الرغبة فى البقاء فيعكفون على المذكرات ينشرونها كتابة أو شفاهة . المكتوبة معروفة بذاتها . أما الشفهية فلا نعرفها إلا حين يقطع الشيوخ صمتهم الطويل ويجدون من يستمع إلى أحاديثهم . حينئذ يتحدثون بلا انقطاع عن شبابهم ورجولتهم وكهولتهم وما مروا خلالها من أحداث مبهرة ولا يتوقفون إلا إذا انقض السامعون . فإن عاد سامعون عاد الشيخ إلى الرواية منذ البداية ولا يملون . فيعرف من لم يكن يعرف ماذا كان يشغل الشيوخ أثناء صمتهم الطويل . إنها مذكرات وسير ذاتية يؤلفونها ويعيدون تبويبها وترتيبها من حين إلى حين . الذى لا يعرفه الشيخ الثرثار ولا يعرفه المستمعون الاغرار أن غريزة حب البقاء الثائرة على اقتراب الفناء قد مدت كل ما لا يتفق مع غايتها من صفحات الذاكرة فلا تكون مذكرات الشيوخ صادقة أبداً مع أنهم رووها مما يتذكرون صادقين . ثم تزداد الرغبة إلحاحاً مع تقدم العمر يساندها إلحاح أصدقاء لا يكفون منذ اشتعال الرأس شيباً عن قول كالنذير : أكتب .. أكتب .. فيقتنع ، أو يقنعونه ، بأن قد أن الأوان .. ليتكلم .. وكثيراً .

ما يأتى كلامه إعلانا عن نهايته ، سواء امتد به العمر
أو قصر ..

(٣)

فيتأمل الشيخ ثم يسأل نفسه كيف أكتب ولا أكذب .. من
هو هذا الراوى حتى يكتب مذكراته ، منذ أن غادر القرية
ليحيا الحياة وحيدا بعيدا أصبح انسانا من طبقات بعضها
فوق بعض مما اكتسبه من خبرات ، بعضها ممزق وبعضها
مزوق . يرى كل واحد من الناس ما يختاره منها فيحسبه هو.
فيعجب بعضهم ويشجب كثيرون ويغضب آخرون . ولا يملك
هو من ذاته إلا الهيكل الاساسى لشخصيته الذى ألقيت عليه
تلك الطبقات اضافة إليه وسترا له . إن كان لابد من الكتابة
فلنرفع عنه تلك المكتسبات لنعرف منه ، على الأقل ، علة
ما يبدو فيها من نقوءات وفجوات وما يخترقها من ثغرات هى
على تكوين هيكله مؤشرات .

فوجدته عاريا كما كان فى القرية .

إذن ، فهذا الراوى ليس إلا بناء على أساس من صنع

القرية . فأولى وأجدى أن يكتب مذكرات القرية . ثم يقدمها
اعتذارا لكل الذين أغضبهم واعترافا لكل الذين أرضاهم بأنه
لم يقصد قط إغضابهم أو أرضاعهم . انما هي القرية التي
تسرب من مسامها ..
وكل ماعون ينضح ما فيه ..

عصمت سيف الدولة

القاهرة . صيف ١٩٩٤ وما قبله .

الفصل الأول

القرية

(١)

لما أن أختار المرحوم على باشا مبارك أن يفلت التاريخ من زمانه ومكانه وأحداثه وميراثه كتبته تبعا لترتيب الحروف الأبجدية . فقال فى كتابه «الخطط التوفيقية» تحت حرف القاف : إن «قاو» بقاف فألف فواو بلدة بالصعيد الاوسط تجاه ما بين «طهطا» و «طما» تحت سفح الجبل فى شمال قرية «الهريدى» . وكلمة قاو قبطية معناها الجبل لأنها بقره ، وعندها بهذا الجبل مغارات كثيرة منحوتة كانت مساكن رهبان النصارى فى الازمان السابقة . وكانت هذه البلدة تسمى عند قدماء المصريين «تكوو» وفى بعض كتب القبط «كوو» وكان اليونان يسمونها «انطيوبوليس» . وهى كلمة مركبة من كلمتين : «انطيو» الذى هو اسم لأحد الاعوان عند الرومانيين و «بوليس» التى معناها مدينة . فيكون معنى الكلمتين بعد التركيب «مدينة انطيو» . وزعم اليونان أن

«انطيو» هو «ابن الأرض» الذى قتله «هرقول» خنقا بين السماء والأرض بعد أن تحير فى أمره لأنه كان كلما مس الأرض برجليه ازداد قوة فلم يتمكن من قتله إلا فى السماء . وهذا من خرافات اليونان ، أو أن ذلك لغز .. له معانٍ اشاريه يفهمها أربابها كما كتب الفرنساوية . قالوا وكانت هذه البلدة فى الازمان السابقة على شاطئ البحر ثم تباعد عنها (...) وفى زمن الرومانيين كان يقيم بقرب هذه البلدة على بعد أميال فرقة من عساكرهم . وكانت تلك المدة «راس خط» ثم تخربت ولم يبق بها إلا الآثار ، فلهذا اسماها المقريزى «قاو الخراب» . (...) وقد خلفت هذه البلدة ثلاث قرى فى تلك الجهة ، احداها تسمى «قاو الكبيرة» «وقاو الشرق» وهى فى شرق النيل فى جنوب «ريايينة أبى أحمد» وفى الجنوب الشرقى لناحية «طما» الواقعة غربى النيل . والثانية «قاو النواور» فى شرق البحر أيضا فى جنوب «قاو الكبيرة» وفى شمال «ريايينة الهريدى» والثالثة تسمى «قاو الغرب» فى غربى النيل تجاه «قاو الكبرى» بين «مشطا» و «طما» . وابو الجميع واحد ، وطباعهم وعوائدهم وتكسباتهم متحدة . ولغتهم تقلب الجيم دالا ،

والشين المعجمة سينا مهملة . فيقولون في « الجمل » مثلاً « دمل » ، وفي « الشعير » « السعير » . وقد كانوا قديماً أهل بلد مغفلين ، حتى يقال انهم اغاروا مرة على قرية غربي النيل ونهبوها فملاً أحدهم غرارة من الدجاج وانزلها البحر وعدى البحر بالعموم وهو يجرها خلفه في الماء إلى البر الآخر فمات الدجاج وهو لا يدري أن الماء يغرقه ، وملاً أحدهم غرارة من السكر وجرها في البحر حتى نفذ ما فيها وهو لا يدري (١٠٠) إلى أن كانت سنة ٨٠ أو احدى وثمانين (١٢٨١ هجرية ١٨٦٤ ميلادية) فأتاهم رجل من الصعيدي الأعلى كانوا يسمونه الشيخ أحمد الطيب يزعم أنه شريف جعفري ويدعى العلم والولاية والمكاشفات فلغفلتهم احتفلوا به ودخلوا في طاعته وأعطوه العهود على أنفسهم بالطاعة لله ورسوله ، فجرهم إلى معاصي الله تعالى حتى جعلهم من البغاة الخارجين عن طاعة الامام . آل أمرهم إلى أن سلط عليهم الخديوي اسماعيل باشا شرذمة من العساكر مع بعض الامراء فقتلوا كثيراً منهم وخرّبوا بيوتهم وسلبوا أموالهم وأمر بكثير منهم فنّفوا إلى البحر الابيض مدة حياتهم ، ثم عفا عن

بأقيهم ولكن ذهب بجهتهم وقلت أموالهم وظهرت عليهم الكآبة
والفاقة من يومئذ. وقد بسطنا الكلام فى تلك الواقعة عند
الكلام عن «العقال» فانظره ..

حاضر يا باشا .. ننظر :

«العقال» قرية بجوار الجبل الشرقى بقسم «بوتيج» من
مديرية أسيوط فى جنوب البدارى وفى شمال ريانة أبى
أحمد . فيها مساجد عامرة وتخيل وأشجار وأبنيتها من
أحسن أبنية الأرياف لخصوبة أرضها وجودة محصولها
ويسار أهلها . وتمر بقربها ترعة «قاو» التى فمها من بحرى
«قاو» تقطع جسر العقال بقنطرة فى غربها حتى تصب فى
حوض البدارى (...) وللناحية جملة كفور متفرقة منها كفر
على شاطئ البحر يقال له «كفر العقال» وكفر يقال له «كفر
علام» فيه بيت عمدتها المرحوم عبد العال العقالى على شاطئ
البحر ، وكان صاحب ثروة وزراعة كثيرة . وقد أحسن إليه
الخدوى برتبة «قائمقام» (أصبح أغا) بعد واقعة «قاو» لما
جمع أهل بلده ومنعهم من العصيان مع من عصى ، بل قام
بهم مع العسكر على العصاة فحظى بالقبول (...) وسبب تلك

الواقعة رجل من الصعيدي الأعلى يزعم أنه شريف جعفرى
ويسمى باسم أحمد الطيب ، وإنما هو الشقى . كان يتردد
على هذه الجهة والأهالى تعتقده واجتمع عليه كثير من الناس
وأعطوه العهود على أنفسهم بالطاعة فكانت طاعتهم معصية
وصلاحهم فسادا ونصرهم للدين اذلالا . وذلك أنه أتت إليه
ذات يوم «أمة» مسلمة مملوكة لبعض نصارى «قاو» تشكو إليه
سيدها يريد وطأها وهى ممتنعة منه . فأحضر النصرانى
وخيره بين بيعها وعتقها منعا للحرمة فامتنع النصرانى وأصر
على تملكها . فلم يحسن الشيخ التدبير واخذها جبرا من
النصرانى وأذاه وهمّ بسلب أمواله فرفع النصرانى الشكوى
للحكومة فطلب حاكم الجهة الجارية من الشيخ فامتنع عن
تسليمها فتوجه إليه ناظر القسم فلم يعبأ به وازداد فى أذى
النصارى وأظهر عدم المبالاة بالحكومة واجتمع عليه كثير من
أهل بلاد الشرق فجاء مدير جرجا وأسيوط ورفاعة أغا
صنجق الاربعمائة ومعهم بعض عساكر وعرب . فرفعوا
السلاح ورفعوا رايات الحرب وجعل من جماعته سر عسكر
وضباطا كترتيب الجهادية وأغراهم الحمق والسفه اغراء

كثيرا فتعين عليهم الأمير شاهين باشا بشرذمة قليلة من
العسكر ومعهم بعض مدافع . ويوصلهم هناك ضربوهم
بمدفع مزقهم كل ممزق . وقتل الشيخ وكثير من جماعته شر
قتلة . ونفى كثير منهم إلى البحر الأبيض وخربت «قاو» و
«الريانية» و«الشيخ جابر» و«النطرة» وتفرقت نساؤهم
وذرايرهم في البلاد وسلبت أموالهم ومات كثير منهم في
الجبال ثم أدركتهم المراحم الخديوية فعفا عمن بقى منهم
فرجعوا إلى أوطانهم ورد اليهم ما بقى من أموالهم . وذكرنا
من ذلك طرفا في الكلام على قرية «قاو» ..

(٢)

تلك القرية «النطرة» نسبة إلى قبيلة «عرب مطير» كما
يزعم أهلها ، أو «الشيخ جابر» نسبة إلى مقام لولى الله
الصحابى جابر بن عبد العزيز الذى اعتكف فيها حتى توفي
ودفن فى مقامه كما يزعم أحفاده الاشراف من سكانها ، أو
«الهامامية» نسبة إلى همام بك عميد عائلة اقطاعية من قرية
«ساحل سليم» كما اسمتها الحكومة فى أواخر القرن
الماضى .

قبل أن يوجد كل أولئك وأجدادهم ، يوم أن كانت أمواج البحر الابيض المتوسط ترتطم بموقع من مصر يسمى الآن القاهرة ، ولم تكن الدلتا قد ولدت بعد (حوالى ٤٠٠٠ سنة قبل الميلاد) ، كانت القرية قائمة على أحد المدرجات التى نحتها النيل فى حجر الجبل الشرقى متتابعة الهبوط إلى الوادى تبعا لنحر النيل مجراه على مدى عشرات من القرون هابطا إلى حيث مجراه . كانت حينئذ مركزا لاقدم حضارات الانسان على الاطلاق . ظلت مجهولة حتى اكتشفها برنتون (١٩٢٨) ونسبها إلى البدارى العاصمة الادارية التى تتبعها الهمامية حين اكتشفها مع أن البدارى تبعد عن الجبل الشرقى بنحو عشرة كيلو مترات .

إن أردت أن تزور فهناك أعلى القبور تقتفى خطى «الخواجهات» الذين يترددون عليها زائرين ، على ما تختار من سلالم عدة منحوتة فى صخر الجبل صاعدة من حافة الوادى نحو مائة متر تنتهى إلى فتحات أبواب مستقيمة الاضلاع متوسطة الارتفاع تؤدى من خلال طرقات حجرية مصقولة إلى حجرات مرصوفة فيها منازل إلى آبار وأغوار . ستعجب

كيف يغمرها الضوء حتى الاعماق . والضوء كافٍ لتتأمل ما على الجدر الملساء من صور ورسوم ، ستلاحظ ، لا شك ستلاحظ ، أن سكانها كانوا قصار القامة ، دقيقى الملامح ، غير ملتحين ، يرسلون شعر رءوسهم الاسود المتموج على أكتافهم ، بينما لا يزيد طول شعر الانثى عن شبر مضفور فى غدائر عدة . وقد تعلم من أهل العلم أنهم كن يكتحلن بمسحوق الاربواز الاسود ، ويصبغن شفاههن باللون الأحمر ، فان لفتتك كثافة الرسوم على الجدر المصقولة فلا تعجب . أنها تعبير عن اعجاب الانسان بما أبدع قبل أن يبدع أى انسان منذ الخليقة إلى أن سكن حيث تقف وتتأمل . فهناك ، صدق أو لا تصدق ، اخترع الانسان فى العصر الحجرى (البليوسينى) الكتابة ابداعا ذاتيا عبقريا بدون مؤثر خارجى قبل أن يهتدى إليها سكان «سومر» فى العراق بقرون طويلة . وباختراع الكتابة ولد التاريخ ، فكأنك فى وقفك تلك قَابِلَةُ التاريخ أو قَابِلَتَهُ وهو وليد .

فان التمسست مخلفات آباء التاريخ الغابرين ستجدها قِلا وأقساطا وأزيارا وأوانى من الفخار لا تزيد إلا بقايا عظام حيوانات صغيرة كالغزلان والقطط لا تزال باقية فى أغوار

المقابر التي أفرغها المستكشفون من بقايا سكانها . قبل أن تفارق «الهمامية» لن يفارقك تاريخها العتيق . فلا تزال القرية تحمل في الفئوس وفوق الرؤوس وبعض الطقوس بصمات تاريخها . كما لا تزال تصنع أوعيتها من طينها وتحيله فخارا على نار وقودها لم تضاف إلا اشكالا إلى ما شكّل الاولون . فمنها «الزير» الكبير ومنها «القُسْط الصغير» ومنها «البرمة» ذات الحجم المستدير ، ومنها «المواجير» كبيرها للعجين وصغيرها للثريد ، ومنها «اللواحيق» صحاف القرية وصحونها ، ومنها «البلايص» جرار تحمل فيها المياه من الآبار وترع الانهار ، وخزائن لبن معتق بضميرة «الحلبة» ومسحوق الشطة والملح الكثير ، نفاذ الرائحة ، لزج البنية ، يسمونه «المش» ، يسبح فيه دود أبيض صغير يقولون أنه «منه فيه» فلا يبالون .

تلك القرية بادت . دكت دكا . وأصبحت يوم الغارة كوما من التراب . وعلى انقاضها جرت مذبة من ابيدوا فريا على الخوازيق من أهل القرية المتمردة . وهرب من لم يبد .

(٣)

أدركت المراحم الضديوية أهل القرى بشرط «كفالة»
استقرارهم على الخضوع . فكفل عثمان بن الأحذب من بنى
سالم «قاو الكبيرة» فأسموها العثمانية ، واتخذها اقطاعية
ومازال يسخر العائدين إليها من أهلها فى تنمية أسباب
الثراء حتى اتسعت طولاً وعرضاً و (غرباً) ثم توزع فائض
سكانها «نجوعاً» تحيط بالقرية الكبيرة على بعد قليل منها ،
وكفل حليف السلطة «القائمقام» عبد العال العقالى عمدة
«العقال» ، الذى تولى جيشه الخاص بعد أن توقف القتال
نهب القرى الثلاث الثائرة ، عبودية العائدين إلى «الريانة»
فاقتطعها لنفسه وأهله وبنى قريته وأسمّاها «العقال القبلى» .
فامتد الرخاء والثراء إليها من قرية متخمة فى الأصل ثراء
ورخاء . وكفل من يدعى همام بك العائدين إلى «الشيخ جابر»
و«النطرة» فأصبح الكفران قرية واحدة اسمها نزلة همام بك
ثم «الهمامية» . ولم يكن همام بك فى حاجة إلى مزيد من

الأرض ، كفل أهل الهمامية وجاهة ليكون من الكافلين ، إذ هو الجد الأكبر لعائلة اقطاعية تسمى «السيلينية» موطنها قرية «ساحل سليم» شمالي القرية بنحو ثلاثين كيلو مترا كانت تملك جيشا من الرقيق الاسود المستجلب من جنوب الوادى تفرض به سلطتها وتستكثر أفرادها ممن «ملكتم أيمانها» من نسائهم فغلبت عليهم الدماء الحارة وأصبحوا سودا كالزنوج أو أقل سوادا ، أما الذين احتفظت لهم جينات الوراثة بلون أجدادهم من الترك فيحملون أنوف وشفاه الآخرين ، لم يبق همام بك فى القرية أو قريبا منها وإن بقيت أطماع السيادة كامنة فى ذريته إلى أن يعود منهم إلى القرية من يحرس فقرها إلى حين ،

بعد قرن من ذلك الحدث لا يزال أهل القرى يستعملون فيما بينهم من حديث اسماء قراهم البائدة ، ولا يزال «للهمامية» اسمان : الشيخ جابر ، والنظرة ، سيان ، ولا يزالون يطلقون على ما جرى اسم «الغارة» . غارة عدوانية شنها جيش مشترك من قسم «بوتيج» بقيادة ناظره ، وقوة مديرية جرجا وأسيوط ، وقوة صنjqق الاربعمائة بقيادة رفاعة

أغا ، انهزم فى مواقع كثيرة ، فجاءهم مدد من العاصمة جيش بمدافعه ، انضم إليه المرتزقة من أهالى العقال بقيادة عمدتها وتولى القيادة العامة الامير فاضل باشا وليس الأمير شاهين باشا كما ذكر الباشا . ذكريات أهل القرى الموثقة فى أغانى الدعوة إلى الثأر تذكر فاضل باشا ولا تذكر شاهين ، كما تحصى ما نهبه المرتزقة من أهل العقال وتصفه وصفا عينيا . ولم تنسحب قصة «الغارة» من قصص الهمامية فهى تشغلهم فى موعد معلوم من كل عام .

يبدأ الحديث توقعاً لما سيحدث ، ثم يحى أواره مع الأيام، ثم يتوهج ويتحول إلى معارك «بالشوم» تشج فيها الرعوس ، وتسيل فيها الدماء ، وتكاد تقتل نزيفاً لولا أن يفلقوا أفواه الجراح بمسحوق البن أو بالتراب ، فتلتئم فتهدأ ثم تطيب النفوس إلى أن يفيض ماء النيل فى الصيف التالى حين يدنو موعد جنى بلح النخيل فيعودون إلى حديث الغارة .

يشهد المعاصرون نقلاً عن المعاصرين بأن الشيخ أحمد ،

من عائلة المشاهرة ، «أولاد مشهور» ، وولده عبد الرحمن وآخرين كثيرين قد وقعوا أسرى في يد فاضل باشا سارى عسكر افندينا . ثم يدعى ورثة الشيخ أحمد من فروع اخوته أن فاضل باشا قد نصب «الخوازيق» اسفل مغارات «المساخيط» ، وقد هم بان يرفع جدهم الشيخ أحمد على خازوق يفري أمعاءه . وكان ولده عبد الرحمن شابا فتيا ذا جراءة ووفاء . وكان قد تمكن من الهرب ولكنه كمن قريبا وراء صخرة فى الجبل ينتظر أباه . فلما شاهده من عل اسيرا يهمون برفعه على الخازوق لم يهن عليه أبوه ، فهبط إلى الوادى وتقدم إلى فاضل باشا يقبل قدميه ويتوسل إليه ألا يحمله عذاب رؤية والده الشيخ التقى الولي يقتل امام عينيه . وقال لقد كنت ناجيا فعدت لأفدى بحياتى من منحنى الحياة . فاعجب به فاضل باشا ورفع قبل ابيه على خازوق يفريه . ولكنه لم يقبل الفداء . فلما مات أحمد على الخازوق ذاته بعد أن انتزع من احشاء ولده مات بغير وارث من صلبه فالت تركته التى ورثها عن أبيه إلى أخوته شرعا .

فيقول ورثة عبد الرحمن : ايدا . نعم لقد كان عبد الرحمن

شابا فتيا ذا جرأة ووفاء فلم يهرب تاركا أباه الشيخ . وكان
فاضل باشا يقتل الشباب من الأسرى قبل الأسرى من
الشيوخ لأن الشباب اشد خطرا . فلما هم بان يرفع عبد
الرحمن على الخازوق تقدم إليه والده الشيخ أحمد وخاطبه
والدمع يبيل لحيته البيضاء . ياسيدى لا تحملنى عذاب رؤية
فلذة كبدى يموت قبلى فكأنك تقتلنى مرتين . وانى لأعدك ،
وأنا شيخ تقى ، باننى أن سبقت ولدى إلى جوار الله سأدعو
الله ألا يريك مكروها فى ذريتك . فسأل فعلم أن دعوات
الشيخ مجابة ، فاستعجل دعاءه ورفعاه أولا على الخازوق .
فلما مات فريا ألت تركته إلى ولده عبد الرحمن . فلما مات
بعد والده ألت تركته إلى ولده محمود وزوجته الهاربة بطفلها .
ويشارك كل حاضر فى رواية ما جرى ثم يتأوه شيخ منهم
ويقول : لا يفض هذا الخلاف إلا الشيخ أحمد الطيب الذى
شاهد المجزرة وهو مختبئ فى مغارة المساخيط البحرية .
مرق طيفه النورانى إليها فلم يره الجند المرابطون عند سلم
الحجر الصاعد إليها . فلما تفقده الكفرة فافتقدوه ظنوا أنه
مات وبعض الظن إثم . ولقد وعد الشيخ بأنه سيعود . سيعود

ان شاء الله ولو بعد ألف عام . إن اولياء الله لا يخلفون
الميعاد . ويوصى بالتراضى على قسمة التركة مناصفة . فقد
مات الشيخ أحمد وولده عبد الرحمن شهيدين فى سبيل الله .
والشهداء احياء عند ربهم يرزقون . فلا يقبل الطرفان ويناطح
الشوم الروس فيقبلون . ويقتسمون ثمار عشر نخلات أو ما
لا يزيد إلا قليلا .

(٤)

مات الشيخ محمد معتوق إمام مسجد الشيخ جابر بن
عبد العزيز وأهل القرية يؤمنون بصدق ما أفاض عليهم من
علمه . تنزل مياه النيل المباركة من انهار الجنة خلال مزاريب
فى السماء عند التقاء الارض ببحر الظلمات . فى القرآن
«جنتان» واحدة فى السماء فاين الثانية ؟ انها جنة الارض
التي يطمئها النيل كل صيف بما يحمله من تراب الجنة ذهبى
اللون وسبب حياة النبات والحيوان والانسان . فى الذكر
الحكيم جنة عرضها السموات والارض لأن جنة الارض
متصلة بجنة السماء عند التقاء الارض ببحر الظلمات . لم

يشاهد اللقاء أحد إلا الخضر عليه السلام . ولا يخفى أن
أرحام أمهات المؤمنين لم تستنبت بذرة النبوة ذكرا إلا السيدة
مارية المصرية لأنها نبتت وترعرعت من نبات ارض جنة
الارض وشربت من مياه نهر يتنزل من انهار الجنة . فولدت
ابراهيم عليه السلام الذى توفاه الله طفلا ليعيش فى جنة
السماء وقد ولد بعيدا عن جنة الارض . ولو كان ابراهيم عليه
السلام قد ولد فى مصر لعاش فيها عمرا . ولكن ذلك حكم
الله سبحانه وتعالى ولكل حكم حكمة لا يعلمها إلا هو . فاللهم
لا اعتراض .. هرب المصلون منذ أعوام فتوضأ وصلى صلاة
الاستشهاد وحمل كفنهم وترك «الشيخ جابر» وسعى مع
الساعين إلى حيث دلفوا إلى الجنة فى السماء شهداء فى
«هوجة عراقى» ضد الكفار وخلفه فى الامامة ولده الشريف
أحمد .

النيل يجرى من منابعه فى وسط افريقيا حيث تتجمع
الامطار والسيول إلى مستقر له فى البحر الأبيض المتوسط .
يحف به واديه الخصيب . تحرس الوادى عند جانبيه حين
يدخل مصر سلسلتان من الجبال جرداء . تواكبانه حتى

تسلماه إلى الدلتا فسيحة الأرض فيتفرق فروعا شمالي
«مصر المحروسة» . هذا ما علمه بعد أبيه الشيخ أحمد محمد
معتوق إمام مسجد «الشيخ جابر» . افتتحت في القرية
مدرسة في مقر لصيق ببيت العمدة ، طليت حوائطها بالجير
الابيض ، وزوقت أبوابها ونوافذها باللون الاخضر ، فيها
أرائك مرصوصة ، وألواح سوداء معلقة على الجدران ،
يكتبون عليها بقطع من «الطباشير» ويمحون ما يكتبون حين
يشاءون ، وفي ردهتها اعجوبة الزمان ، صوان مرتفع عريض
نوصلفتين من قطع من الاخشاب متقاطعة ، طليت من كل
وجه بمثل اللون الاخضر الذي زوق الابواب والنوافذ ، فإذا ما
انفرجت ضلفتاه كشفتنا عن طور جديد من تاريخ القرية ،
فوراء كل ضلعة «زير» معلق ، تحته إناء من صفيح ، الزير
ملئ بالماء العكر ، ماء القرية ، ولكنه ينضح ما فيه ، فيتحول
في إناء الصفيح إلى ماء رائق ، ماء «كالبثور» لم تذقه القرية
قط ، تلك هي «المزيرة» الاعجوبة ، يحرسها «فراش» يحمل
أكوابا من الصفيح ، يملأها ماء رائقا ويقدمها بدون مقابل
لمن يطلبها من التلاميذ ، ولا يسقى أحدا من كوب شرب منه

غيره إلا بعد أن يفرغ ما بقى فيه . وذلك عجيب . فكل الناس
 فى «المناضر» يشربون من قلة واحدة تنتقل من «خشم» إلى
 «خشم» ولا يبالون . ولقد كانت «المزيرة» سببا فى تهافت كثير
 من رجال أهل القرية على زيارة المدرسة . فعهدهم بالازيار
 فى بيوتهم أن تقوم على الأرض فلا تلبث أن يغطيها فطر
 لا يقل اخضرارا عن طلاء المزيرة ، ولا يشربون إلا من جوفها
 ببناء من الفخار يسمونه «المنطال» خلدوه فى أغانيهم :

عطشان يا صبايا دلونى ع السبيل
 أدى السبيل قدامك وعليه المناطيل

ولقد كان الشيخ أحمد محمد معتوق من بين الزائرين
 للمدرسة بعد أن غلق «الكتاب» الذى كان يعلم فيه الصبية
 القراءة والقرآن ثم الكتابة على الواح من الصفيح باقلام من
 الغاب ومداد من الصمغ الاسود . لم يتوقف عند المزيرة وقارا
 وأن كان قد استمع إلى من توقفوا عندها معجبا . ولكنه كان
 مع الزائرين الذين استمعوا إلى الشيخ حفى أول ناظر لها
 وهو يشرح لهم مسيرة مجرى النيل على خريطة مزوقة معلقة
 على جدار حجرته . كان يشرح منفعلا فخوراً كما لو كان رب

النهر العظيم . وكان الزوار يستمعون منبهرين بالنيل وشارح
النيل .

.. واين بلدنا ..

اطرح الناظر المؤشر الخشبي . جمع بيده اليسرى كم
القفطان عن اليد اليمنى وشده فانحسر عن ذراع ضامر ويد
معروقة . أمر الزائرين طالبا أن ينظروا إلى طرف اصبعه
السبابة وأن يتبعوه مبتدئا من اوغندا حتى دخل مصر من
سودانها . مازال اصبعه طافيا على مجرى النيل يعرج يمينا
ويسارا ويكاد يهم بالعودة عند قنا لولا أن يعود شمالا حتى
يقترّب من اسيوط يبطئ زحف اصبع الناظر تمهيدا للتوقف
كما يفعل القطار . حتى إذا ما بلغ موقعا جنوبى اسيوط
بنحو خمسين كيلو مترا انحرف اصبعه إلى الشرق ووقف عند
ادنى الجبل الاصفر مغادرا الوادى الاخضر وقال بحسم
وحزم : هنا . نعم هناك حيث يلتقى النهر بالجبل اللقاء الاول
والاخير فى نقطة لا مثيل لها بين المنابع والمصب توجد القرية
على سفح الجبل . نصيبها من الارض الخضراء أقل من أن
يستحق الظهور على الخرائط ولو خطأ أخضر . هنالك يجيب

غياب الوادى على سؤال حاضر . لماذا يقتتل أعواما اخوة
واعمام ويشج بعضهم رعوس بعض بالشوم من أجل ثمار
عشر نخلات . ويسخر الجواب العينى مما أجاب به الباشا
حين قال أنهم أهل بلد مغفلون ، وزعمه الساذج أنهم اضاعوا
فى المياه من فرط غفلتهم ما اغتصبوه من قرية على الضفة
الاخرى من النيل . ولم يقل لماذا يسبحون عبر النيل غارة
ليغتصبوا دجاجا وسكرا . لماذا كانوا من الغاصبين .
الباشوات لا يعرفون الاجوبة الصحيحة على اسئلة الفلاحين .
أنهم وهم من أبناء وادى النيل الخصيب قد حرموا من أن
يكون لهم من أرضه نصيب . هو كذلك . ولا يزال البشر
يقتتلون من أجل قسمة عادلة للأرض المكورة منذ أن
استخلفوا فيها واستأثرت بها الغاصبون .

فإذا كان الباشا أو الفرنساوية قد ظنوا الاسطورة اليونانية
لغزا له معان اشارية يفهمها اربابها فأهل القرى من اربابها .
جاء الرومان المغتصبون يفرضون «العبودية» بحكم القانون
الرومانى على غير الرومانيين حتى التقوا بتلك القرى التى
مردت على التمرد . فاقاموا لجندهم حصنا فى «قاو» جنوبى

الشيخ جابر . فلما تصاعد التمرد تكاثر الجند فضاق بهم الحصن فانشأوا لفائض جندهم معسكرا على شاطئ النيل شمالي «النطرة» فانحصرت الهمامية بين شقى الرحى الرومانية ، وإذا كان الخديوى اسماعيل قد اختار اباداة المتمردين فلأنه كان أقل ذكاء من هرقل بكثير . هرقل انتزع منهم الأرض مصدر قوتهم المتمردة التى حيره أمرها أو انتزعهم من الأرض . فقالت الاسطورة اليونانية «قتل ابن الأرض خنقا ما بين السماء والأرض بعد أن تحير فى أمره لأنه كان كلما مس الأرض برجليه ازداد قوة» . الفلاح هو ابن الأرض ، وهى مصدر قوته مادام قائما فيها ولكن الباشوات يتغافلون .

(٥)

حين عاد المطرودون من أهل القرية إلى حيث كانت قريتهم عاد كل نوى قرى قريبة معا كما هاجروا معا . فعادوا جميعا على مراحل ليعيدوا بناء قريتهم مبتدئين من ذلك المبنى الذى

لم يجرؤ فاضل باشا على أن يهدمه أو يقتل خدمه مخافة الله .
خاف الله فهدم مباني القرية إلا هو ، وقتل أهلها إلا هم .
المبنى هو ضريح ولى الله الشريف جابر بن عبد العزيز وخدم
الضريح هم ذريته «الأشراف» من آل المعاتيق . مفردهم
«معتوق» الذى دلف إلى جنة السماء تحت قيادة أحمد عرابى .
الضريح مقام عند التقاء حجر الجبل الشرقى بارض الوادى .
فوازه العائدون بيوتا من حجر اولين متراصة من الضريح
صفا ممتدا جنوبا وشمالا على خط مستقيم . ثم توالى
الصفوف متسلقة سفح الجبل يطل بعضها على بعض كان
بعضها طوابق تعلو البعض الآخر . تقطعها دروب صاعدة
مبطنة بحجر الجبل ذاته تحيلها كتلا منفصلة من المباني
الداكنة يحتضن كل منزل من كتلة أصم الجدران منزلا لصيقا
به لا تقل جدرانها صمما ، كما يحتضن الخائفون بعضهم
بعضا فى خباء واحد .

وتعقو كل كتلة عن مكان فسيح تصب فيه أبواب المنازل
يسمونه «الرهبه» ، تحيط بها مجالس من الطين مستندة إلى
الجدران يسمونها «المصاطب» . المنازل للنساء والماشية ولهم

فيها مآرب أخرى . والمصاطب للرجال . والرهبنة للافراح
والمعارك والصبية والدواجن والكلاب ، أما « المنصرة » فبناء
عبرى الموقع من الرهبة ، عبرى الهندسة بين البيوت عبرى
الغاية يكاد يجسد القرية بالطوب اللبن مبنى ومعنى وتاريخا
وحضارة يبنونه على السجية بدون افتعال .

« قللمنصرة » ، خلافا للمنازل ، نوافذ ترتفع قواعدها عن
الأرض تبعا لارتفاع المنازل المحيطة بالرهبة . فهي تختلف
ارتفاعا من منصرة إلى منصرة . فلا يرى الجالسون فى
المنصرة ، أية منصرة ، المحصنات الصاعدات القاعدات
النازلات من اسطح المنازل . وباب المنصرة مفتوح ابدأ
لاستقبال الاضياف ، فهو دعوة دائمة لكل غريب زائر أو ابن
سبيل تعبيرا عن الكرم اسمى فضائل الفقراء . ولكن الوافدين
إليها لا يستطيعون منها ، ولو شاءوا ، أن يتبصصوا على
الرشيقات الرائحات الغايات إلى « الاييار » ، مستويات
القمامات يمشين الهويئا تحت ثقل « بلاليس » المياه المستقرة
فوق قمم رعو سهن على حاشية من طوق قماش ملفوف
يسمونه « لوايه » إذ لكل كتلة من المنازل « بئر » تتسرب إليها

المياه من جوف الأرض كالرائقة من الطين سائغة للشاربين .
وإلى كل بئر طريق مرسوم ترد عنه الابصار هندسة المناظر .
والمنضرة شائعة الانتفاع يستقبل فيها المعزون فيمن
يتوفى من الكبار اربعين يوما ، والضيوف فى أى يوم
يكرمون . ويشارك افراد العائلة فى الاستقبال ويتعاونون فى
الاکرام فلا يعلم أحد غيرهم لمن القريب الميت ولمن الضيف
الحى وفى ذلك يتكافلون ، وفصلت كل عائلة منضرتها تفصيلا
ثم فضلتها تفصيلا حين تعلموا من أمر المدرسة كيف تطلّى
الحوائط وتزوق النواخذ والابواب .

كل كتلة من المباني الصماء تضم عائلة ، وكل عائلة تتوزع
بيوتا ، وكل بيت يتفرع أسرا . تلتقى الاسرة عند ربها ،
وتصبح الأسر بيوتا عند جدها ، ولكل البيوت جد واحد تنتسب
إليه العائلة وتسمى عادة باسمه . فهم . «أولاد سالم» و«أولاد
مشهور» و«أولاد عمران» و«أولاد دويب» و«أولاد عيسى»
ويقولون أن كل أولئك كانوا اخوة . ولا يزعم الاشراف ما
يزعم الآخرون اذ هم متميزون بأصولهم المقدسة . ويرد
النسابون من القرية كل بنيتها إلى جد واحد يسمونه «فرج

قدأح ، وهو اسم لم يحمله أحد من بعده على غير عادة أهل القرى ، ويكون ذكره عادة فى فترات التنقيب فى الماضى عن أسباب الفقر الحاضر . وهى فترات ممتدة . لماذا اختار فرج قداح من دون الارض جميعا ذلك الموقع المتميز وحده ببخل الأرض الخصيبة ؟ يقول الجادون لأنه كان راعى غنم وليس الرعاة فلاحين بل هم حريصون على أن يبعدوا أغنامهم عن مزارع الناس . فسكن فرج قداح الجبل بعيدا عن الارض المزروعة كى يصون اغنامه فى مغاراته من سطو الذئاب ليلا ، واستنبت فى شريط الارض الضيق غابة من النخل ليرعى اغنامه وهى ترعى فى ظلالها نهارا . وعاش مائة عام وعشرة يأكل التمر ويشرب اللبن كما كان يفعل قبل أن يحضر من أرض الحجاز . ونشأ اولاده على ما نشأ عليه فكانت ثمار النخل أعز أسباب الحياة والرفاة . ويقول الساخرون مرحين بل لم يكن قد رأى أو لمس فى أرض الحجاز ماء فلما رآه فى النيل عشقه فما زال يبحث حتى اهتدى إلى هذا المكان حيث يرعى غنمه جالسا على صخر الجبل «مدلدا» قدميه فى مياه النيل .

ثم تكاثرت الذرية فاصبحوا عائلات تعدت مرارا ثم هاجرت اضطرارا ثم عادت كل عائلة تبني كتلة من المنازل المتحاذية المستقلة برهبتها ومنضرتها ويثرها ، المنعزلة بعوازل من الدروب الصاعدة إلى الجبل . فلما اقتلعت الاجيال من اشجار النخيل ما يخلى الارض للزراعة أصبحت غيطان كل عائلة امتدادا لمساكنها حتى نهاية الارض لا تحيد . فوثقت الجيرة فى المساكن والجيرة فى المزارع والعزلة عن الآخرين رابطة القربى وأصبحت كل عائلة فيما بين افرادها قبيلة على رأسها «شيخ» تحكمها شرائع الحياة القبلية وقيمها الجمعية وتقاليدها الاجتماعية ، التضامن بين الافراد حتى فناء الفردية، والعداء للقبائل الاخرى حتى العدوانية ، والاحتكام إلى الشيخ ونفاذ حكمه إذا حكم . ووحدة الاعتبار . ووحدة العار . ومع ذلك فهم فى مواجهة قرية أخرى قبيلة واحدة من بنى «فرج قداح» .

(٦)

تطل القرية على بقايا غابة من النخيل ضعيف الكم

يفصلها عن بيوت الناس وعلى امتدادها «مصرف» يصب فيه مايسيل اليه من مياه الأبيار حين تستخدم الابيار ، وما يتخلف فيه من مياه الفيضان كل صيف من كل عام فيبقى فيه راكدا إلى أن يجيء العام . قاعه الجبرى يردها فلا تتسرب الى باطن الارض . تتخلله برك طينية صغيرة ، تتمطى فيها الجواميس ويسبح فيها بط أسود وأوز أبيض ويلهو فى طينها أطفال عراة كأنهم لعب من طين . والمصرف لايجف أبدا وطينه عفن أبداً يسمونه «الخرارة» ويضربون به المثل فى القذارة . إذا اختفى منه الاطفال ليلا اختفت بالهدوء من بعدهم الضفادع الخفية بنقيق لاينقطع الا إذا ظهر النهار . ويمتد غربا من عند أقصى جنوب القرية جسر عريض سميك من التراب حتى يتصل بجسر اكثر عرضا وسمكا هو الجسر الشرقى لترعة «قاو» القادمة من الجنوب ممتدة إلى ما يلى البدارى شمالا . تقطع أول جسر القرية «سحارة» . و «السحارة» فتحة مبنية بالأجر والحجارة تخترق بطن الجسر فتصل ما بين جنبيه . وتقطعه سحارة ثانية قبل أن يدرك جسر الترعة ، ليتلاقى خلال السحارتين مصرفان قادمان من

الجنوب ، من العثمانية . يغذيان المصرف الأول ، مصرف
الهامامية ، بما يحملان من بقايا مياه الري فلا يجف أبدا .
فإذا عبر الجسر ترعة «قاو» على ذاك الكوبرى الخشبي
الركيك التقى بمصرف رابع يبدأ منه ويتجه شمالا موازيا
الجسر الغربى للترعة . فإذا تقدم غربا نحو عشرين مترا
اخترقته سحارة ينتهى إليها مصرف خامس يحمل كل
فضلات مياه الري من «قاو» ليصبها فى أرض القرية . فإذا
انطلق الجسر غربا اخترقته سحارتان تنفثان فى مصرفين
آخرين يصبان فى أرض القرية ما تخلف من مياه ري مزارع
«العقال القبلى» الشاسعة وما يخلفه النيل فى الحياض بعد
انحسار مياه الفيضان . هكذا رأى القائمون على غزل شباك
الري أن تحفر فى أرض القرية شقوق واسعة من الترع تحمل
المياه إلى ما يليها من القرى شمالا وجنوبا ، وشقوق من
المصارف تحمل إليها الماء الفاسد الذى تتطهر منه مزارع تلك
القرى حتى إذا بلغت ركدت . وعلى جانبي كل ترعة وكل
مصرف ما رفع من الأرض حفرا وألقى على الأرض جسرا .
ففقد أهل القرية من أرضهم القليلة قدرا غير قليل أما حفرا

واما كُفُرا . وهكذا قيل : « من ليس عنده يؤخذ منه ومن عنده يعطى ويزاد » .

حين يفيض النيل واعداء الناس بالنماء والرخاء يزيد طين القرية بلة ، إذ يطارد أهلها حتى شعاب الجبل . تمتلئ الترع أولا فيكون ذلك نذيرا لهم بأن يهجروها القادرون من الشباب والغلمان وصغار الفتيات عابرين النيل إلى الغرب حيث تمتد مزارع القطن إلى مالا نهاية . أهل الغرب لا يرون الجبل الغربى من فرط ابتعاده عن النيل . هناك المدن الكبيرة والقرى وافرة الثراء ، والحدائق الغناء ، وهناك تجرى قطارات السكة الحديد . لا تتوقف إلا عند المحطات . والمحطة نقطة يقف فيها القطار لتنتقل منها المدنية . فهي بناء حديث متين فيه مخازن وادوات تحتاج إلى حراس . وفيها موظفون فى حاجة إلى ناظر . وكل أولئك كانوا فى حاجة إلى مساكن فانشئت لهم المساكن الحكومية لموظفى الحكومة . ولموظفى الحكومة ، مثل باقى البشر ، اسر من زوجات واولاد وبنات وربما حموات . فتحوّلت المحطة منذ البداية إلى قرية صغيرة حديثة ، يفد إليها ويقيم فيها باعة المأكولات والمشروبات لمن يعبرون فى القطارات . وانشئت المقاهى والمطاعم لمن يفدون

إليها ينتظرون القطار . وانشأ أصحابها بجوارها مساكن لهم ولأسرهم . والزحام حاضن الجرائم ، فانشئت نقط الشرطة للمحافظة على أمن مجتمع المحطة فجاء إلى المحطة ضباط ومساعدون وجند واسلحة و «تليفون» وخيول وكتبة ودفاتر وحراس وخدم من أفراد الشعب للشرطة التي هي في خدمة الشعب . ولكل أولئك أو لاكثرهم أسر من زوجات وأولاد وبنات وربما حموات ، في حاجة إلى مساكن تليق بهم ، وهكذا بينما كانت محطة القطار تحمل أهل الغرب إلى شيء من مدنية الغرب بقى الشرق شرقا لا يريم .

والى الغرب يذهب شباب القرية صيف كل عام قطعانا لجنى القطن لأصحابه . لكل قطيع راع من الرجال ، سبق للرجال أن باعوا عمل القطيع إلى أصحاب مزارع القطن واقتطعوا لانفسهم جزءا من اجر كل رأس جانية . بعد نحو شهر يعودون جميعا إلى القرية فرحين بما جمعوا من نقود معدودة ، ثلاثة قروش مقابل جمع ما يزن قنطارا من القطن ، ولكل حسب جهده ناقصا ما يقتطعه حزب رعاة القطيع .

حين يعودون تكون أرواح المتخلفين عن التراهيل من الشيوخ والكهول والنساء قد كادت أن تبلغ الحلاقيم . فقد

كان عليهم منذ نذير الفيضان أن يسارعوا إلى قطع «الدرة» قبل أن يدركها الطوفان والرجال قليل . «الدرة» نبات طويل السيقان أغلبه إناث مثمرات يلحقها ما تنقله الريح من عيدان الذكور المتناثرة بينها . العود الذكر ذو عصارة سكرية . فما أن يؤدي وظيفته في حفظ النوع وتبرز الثمار حتى يجمعونه انتقاء على ضوء العقم ويمصوه مصا كما يفعل الناس بقصب السكر الذي لا تعرف القرية زراعته . تبقى المثمرات على رأس كل واحدة ثمرة واحدة ، بيضاء مكورة كقناديل الاضاءة في مساجد الممالك . فهي عند أهل القرية «قناديل» . القنديل كتلة متماسكة من حبوب دقيقة مشدودة إلى عشب اسفنجي البنية يسمونه «القيشة» لا يفيد شيئا فتعافه حتى البهائم . فيسمون من هو غير ذى فائدة من الرجال «قيشة» . تحصد الدرة بقطع السيقان عند ما يلي الأرض ثم تفصل القناديل عن السوق . يستعملون في ذلك منجلة من حديد مسنون يسمونها «الشرشرة» . أما السوق فهي «البوص» فيترك في «الغيط» حتى يجف ثم تحمله الجمال والنواب إلى المنازل ويخزن فوق أسطحها أكواما . فتكتسى بيوت القرية بغطاء

ذهبي اللون من البوص . وهو مصدر الطاقة التي تتحول إلى
نيران ذات لهب في كوانين الطبخ و «أفران الخبيز» وبين
الساهرين في ليالى الشتاء قارسة البرد . وهو مصدر
الكوارث حين تطيش شرارة من نار فتدركه فى مقامه العالى
فيمتد اللهب منه إلى ما جاوره من بوص فوق اسطح المنازل
المجاورة .

أما القناديل فتفرش على أرض ممهدة مربعات مسطحة
يسمونها «المساطيح» . لكل زارع مسطح معلوم . تحميها
وحدة المصير . فمساطيح الدرة واجران القمح ، وهو قليل ،
متجاورة يصونها من الحريق المتعمد أن من يحرق مسطاحا
فقد حرق مساطيح العائلة كلها ، ويصونها من السرقة
والفريان فصيل مختلط من الغلمان . يقلبونها ذات اليمين
وذاات الشمال حتى تجف بعد نحو خمسة أيام . والغلمان
لا يستعجلون جفافها شغفا نهما بالقناديل المشوية . يسمونها
«فراخ» ، توضع غضة على نار ذات لهب توقد جنوبي
المساطيح . الرياح هناك شمالية دائما . ثم تنحت بالاسنان
نحتا . ويهلكون من الحصاد قدرا غير قليل إذ لا يكف ، أولئك
الاطفال الحراس ، عن شئ القناديل ونحتها . يدفنون

بقاياها فى «تُرْبٍ» من التراب ، وان سأل سائل يتهمون
الغريان .

فإذا جفت القناديل فى المساطيح تعاونوا فتكاثروا فى كل
مسطاح وقد جمعت فى مثل التل الصغير يسمونه «سماط» .
ولا يزالون يضربونها بعصى غليظة من خشب السنط ضربا
منتظم الايقاع وهم يرددون فى جماعة «هيا هوب والدايم
الله» ، إعلانا عن انهم يبذلون كل جهدهم ولا يخافون الموت ،
وراء حاد منهم يجيد الحداء الحزين ، فإذا انفرطت العيوب
من القناديل تاركة اكمامها الاسفنجية التى لا تفيد شيئا ألغوا
القبشة خارج المسطاح ثم جمعوا الحب الابيض وجاء الكيال
يحمل معيارا من الخشب مختوما بختم الحكومة ، فهو - أى
الكيال - من القائمين على وظيفة عامة بدون أجر من
الحكومة. ويكون قد توافد إلى المسطاح نفر لكل منهم أجر
معلوم يستوفونه عينا آخر العام مقابل ما قدمت أيديهم طوال
العام . «المزين» الذى يقص شعر الرعوس والذقون ، والسقا
حامل قرب الماء من الابيار والانهار إلى من يريدون ، و
«الحاد» حارس المقابر ودافن الموتى فيها ، و«الفقى» قارئ

القرآن . و «الدلال» القائم على رسم الحدود بين الغيطان .
و «الصرماتى» الذى يرتق النعال . وصاحب السفن الخشبية
التي تعبر بالناس النيل إلى «الغرب» فى موسم جنى الاقطان .
و «الداية» التي تولد النسوان وكل من ساعد ذاك العام فى
الزرع أو القلع أو القطع أو شارك فى معركة العصى الغليظة
التي طردت الحب من أكمامه . وأخيرا «الكيال» الذى يحمل
معيارا من خشب مختوما بختم الحكومة . بعد أن يكون كل
أولئك المستحقين قد استوفوا أجورهم كيلة من درة لكل واحد
أو حسب التساهيل . والارزاق على الله والحمد لله وكل عام
وانتم بخير . ما تبقى يكال فى اكياس من شعر الماعز
يسمونها «التلايس» . فى كل تليس ثمان كيالات تحملها
الدواب إلى المنازل بعد جولة مباراة فى حمل الاثقال . وهى
رياضة قديمة كان يمارسها شباب الفراعنة الغابرون فيتبارون
ويغوز منهم من يرفع إلى كتفه كيسا من الكتان مليئا بالرمل
الآن يتبارى فيها الشباب من الهمامية ويغوز منهم بكيلة درة
من يستطيع أن يرفع التليس بما فيها من الأرض إلى كتفه أو
إلى ظهر الحمار . وهو غير هين . كل هذا واسراب من

الاطفال تحوم حول المسطاح حتى يفرغ منه أهله فيبدأ سباق
الاطفال . فسواء شاء أهل المسطاح أم لم يشاءوا قد دفع
الضرب الشديد بالعصى الغليظة بعض الحبوب إلى باطن
الأرض فدفنها . الاطفال يعرفون ذلك وينتظرون . فما أن
تخلو لهم الأرض حتى ينكبوا عليها متزاحمين . يحفرونها
وينبشونها بأظافرهم المرسلّة متزاحمين على الحب المدفون .
فما هي إلا ساعة حتى يحظى كل منهم بما لا يزيد عن ملء
كفيه الصغيرين من بقايا الحبوب . هي كافية على أى حال
ليشتري بها من البائسة المتربصة منذ البداية قطعة من
«العسلية» يلوکها فى فمه وهو يسابق غيره إلى مسطاح آخر
ليحصل على نصيب أخير من عائد «القرقرة» .

أما الحب الذى حمل إلى المنازل فقد استقبلته ربة المنزل
واودعته الصوامع أو الحواصل . وحاصل الدار غرفة ضيقة
من بناء فى ركن الدار . تصب فيه الحبوب من فتحة فى أعلاه
صبا ، وتؤخذ منه الحبوب من فتحة فى أسفله غبا . فإذا ما
أفرغ المحصول فى جوفه سدت ربة المنزل فتحتيه بالطين
سدا . ولا يفتح بعد ذلك إلا بإذنّها . أما الصوامع فهى أوعية

من الطين المتبل بروث الحيوانات والتبن ، تتدرب على انشائها الفتيات منذ الصغر ويتفاخرن باتقان صنعها متى كبرن . إذ الصومعة على هيئة «الغاز» الذى يبدأ بناؤه على قاعدة ضيقة مستديرة ثم تتباعد جدرانها حتى إذا ما بلغ غايته ارتفاعا تلاقت تلك الجدران عند رقبة ضيقة مقابلة للقاعدة استدارة واتساعا . تختلف عن «الغاز» فى أنها بالغة الضخامة . قد تبلغ المترين ارتفاعا وتزيد ، تبنى على مراحل متتابعة . القاعدة أولا ثم تترك إلى أن تجف ثم تنهض الجدران من أطراف محيط القاعدة شبرا شبرا ويترك كل شبر حتى يجف. وهكذا يستغرق انشاؤها اشهرا كثيرة . الاعجاز فيها أنها حين تتم فكائها فى وحدة مادة انشائها من خليط ، وسمك جدرانها ، واتساق دوائرها ، واستوائها على محور قاعدتها ، قد أنشأتها آلة حاسبة لا تخطئ المعايير والابعاد ولا المحاور ولا الدوائر . تصبح «كالغاز» هندسة واتقاننا ، هذا مع أن البنات ينشئنها وهن من خارجها ومن حولها دائرات . وهن لا يعرفن المقاييس ولا الحاسبات ، ولا يملكن من حيلة الا الحس الجمالى والاعين الثاقبات . إن الصوامع قطع من الفن

المعماري الذي تمتد جذوره إلى بديع الفنون البدائية في
العصر الحجري وحضارة الهامية ، ولا يزال للصوامع دور
حضاري غير تخزين المحاصيل .

للصومعة ، مثل الحاصل ، فتحتان ، فتحة في أعلاها
تصب فيها الحبوب ، وفتحة في ادناها تؤخذ منها الحبوب ،
فإذا انطوت على ما جمع فيها سدتها ربة المنزل بالطين فلا
يؤخذ منها إلا باذنها .

يجرى كل هذا بينما مياه الفيضان الجارية تزحف على
الارض تهدد المتخلف نموا من الزرع ، المتأخر جفافا من
البوص ، ومساطيح الكسالى عن دق القناديل حتى تنفرط
الحبوب فتجمع قبل الطوفان . ويجرى كل هذا تحت اشعة
الشمس الحارقة في القيظ الشديد . ومن القيظ تشتق كلمة
«القيضى» . فهم يزرعون «القيضى» وهم يقطعون «القيضى»
وهم يدقون «القيضى» وهم يجمعون «القيضى» . وهم يخبزون
من حب «القيضى» .. «عيش القيسى» . وحينما يقولون
«ادرة» يعنون نباتا آخر هو المسمى «ادرة» وهو قليل في
القرية ويسمونه «شامي» . أما إذا كان لا بد من الحذقة فمن

يقول «ذرة عويجة» يعنى «القيضى» . والقيضى أبلغ دلالة على نبات يزرع فى أول الصيف ويحصد فى أوج القبط .

حتى إذا ما انقضى شهر الشقاء وكادت ارواح المتخلفين من الرجال والنساء تبلغ الحلاقيم يكون قد عاد إلى القرية من تركها من عمال تراحيل جنى القطن فى أرض الذين لا يرون الجبل الغربى ، فيشاركون فى جنى البلح الذى لا تتركه فى عليائه مياه الفيضان . يجزون سباطه ويجرونه فيما يكون تحت النخل من ماء أو يحملونه حتى إذا بلغوا المنازل فرطوه من السباط وفرشوه على الاسطح أياما ثم قدموه إلى الافران يقددونه على نار هادئة ثم يحشرونه حشرا فى بلاليص ويودعونه الخزائن . والخزانة غرفة اسلسية ضيقة فى كل دار. غير ذات نوافذ أو منافذ . يحفظون فيها بلاليص البلح والجبن والمش والدهان . وفيها يودع الخبز وما يلزم «المطبخ» من بصل وثوم وملح وفلفل . بابها ضيق ذو «غلقة» من الخشب ومفتاح خشبى واحد لا يهتدى إليه ولا يستعمله الا ربة المنزل . ولا تأذن لغيرها باستعماله .

حينئذ يكون الفيضان قد بلغ ذروته فعزل القرية عن باقى

الدنيا . تدرك مياهه المنازل ادنى المنازل إلى الوادى ، وتطمى
الايبار ، وتحصر القرية فيما بينها وبين الجبل وتقطع الطرق
إليها إلا ذلك الجسر الذى يصلها بشبكة من الجسور . فيكون
على قاصدى بيوتهم أن يصعدوا الدرب الصاعد من ادنى
الجسر إلى الجبل يلمسون منازلهم دائرين خلال شعابه حتى
إذا ما بلغ أى واحد قمة منازل عائلته وتأمل القرية المنسجاة
كجثة هائلة لفظها النيل وألقاها على شاطئه ، ثم مد بصره
إلى مالا نهاية له غربا من صفحة الماء وقد رسمت عليها
خطوط داكنة من جسور الترع والمصارف ودوائر قاتمة من
أطراف غابات النخيل يلفته من كل هذا ذلك التقاطع
العمودى، غربى الكوبرى ، بين جسر القرية الممتد من الجبل
غربا ، وجسر ترعة قاو الممتد شمالا وجنوبا ، كأنها
صليب هائل عائم على صفحة المياه الساكنة . يسمى أهل
القرية ذاك الموقع «الصليبية» . يمر بها كل وارد إلى القرية أو
مفادر لها أو عابر من الجهات الأربع إلى الجهات الأربع .
تظللها ثلاث شجرات باسقات من السننط . يتجمع فى
ظلها الذين لا يطيقون الصبر على الشعور بأنهم فى القرية
محاصرون ..

الفصل الثانى

الناس

قال الراوى :

(١)

حين يحاصر الفيضان القرية تختلط فيها الكائنات الحية جميعا حتى تكاد تضيق بها ، الرجال والنساء والشباب والغلمان ، والصبية والاطفال ومن يكون النيل قد قطع عليهم طريق التجوال بين القرى من أولئك الغجر من الرجال اللصوص ونسائهم الغاويات وأولادهم «العفاريت» وحُمرهم وماعزهم ، ثم الماشية والدواب والدواجن والكلاب ، وما لاذ بالقرية هربا من الماء من دبيب الارض ثعابين وعقارب وجعارين وخنافس وفئران تتصيدا قطة كانت ضالة عنها فاهتدت إليها ، وتفزوها سحب من الناموس والذباب والزنابير التى جاءت إليها سعيا وراء البلح المنشور ، والعصافير التى آوت إليها بعد أن اغرق النهر اعشاشها وغذائها ، ومن حين إلى حين يطارد الصبية ثعلبا ضامرا جاء وراء الدواجن نازلا من شعاب الجبل فلما لم يستطع الشبع لم يقو على الصعود

فيتقافز اعياء إلى أن يدركه الصبية فرحين بوجبة من الشواء
فى الهواء الطلق أباحها للجياح من افترى بان الضرورات تبيح
المحظورات . وقد يطارد الشباب عند الفجر سربا من الغزلان
انحدرت من أعلى الجبل لترتوى من مياه جاءت إليها جارية .
والحدأة صافات تفتش بأبصارها الحادة عما يسهل خطفه
من صغار الدواجن أو القوارض . والغريان أيضا تترصده
دائبة من فوق شجر النخل أو السنط أو اسطح المنازل وفى
الدروب ذاتها يتفقدوها الناس كل يوم لعل من بينها غرابا
«نوحيا» أسود لا يخالط ريشه بياض يقدمونه إلى أم يقلقها
أن ولدها ألتغ ينطق الراء لاما ليأكله مشويا ففيه الشفاء .

هنالك فى موسم التحرر من ارهاق العمل الشاق يصبح
الناس اكثر انسانية فتتفك قليلا عقد التكتل القبلى ويتزاور
الناس ويتسامرون ويلهون مختلطين فى الرهبات وعلى
المصاطب وفى «المناضر» اختلاط الاقارب ذرية فرج قدام .
فتكشف جينات الوراثة عن عبثها التاريخى أو عبث التاريخ
بها منذ الوافدين إليها وما حولها من أعراب اليمن تسلا من
الجنوب فى عصر ما قبل التاريخ ثم الفراعنة واليونانيون

والبطالة حتى انطيوپوليس ومعسكر جند الرومان ومن جاء
إلى مصر فاقام من العرب والترك وما يكون قد أدرك وادى
الذيل من طلائع قبائل الوندال الاوربية التى طاردها الاوربيون
حتى طردوها فعبرت مضيق جبل طارق إلى أفريقيا وانسأقت
شرقا تاركة على مدى رحلة هجرتها الطويلة شمال الصحراء
الكبرى بقايا من الوجوه زرق العيون نوى الشعر الذهبى ، ثم
الممالك المستوردوين وجيش الاتراك الغازين وجند الانجليز
المستعمرين ، ألوان الناس فى القرية كما فيما يليها من قرى
درجات ما بين الابيض والاسود . فى القرية كما فيها يليها
من قرى جنوبى اسيوط وشمالى سوهاج وجوه بيضاء يشف
جلدها عما تحته من حمرة فيصبح ورديا ، عليها عيون خضر
وزرق أو بين بين وشعر ذهبى باهت كشعر اولاد «الغز» الذين
استجلبهم الجدود من القوقاز عبيدا لهم ليعلموهم كيف
يكونون ملوكا عليهم ، فيطلق أهل القرية اسمهم على كل ذى
وجه ابيض وشعر ذهبى ، لا يقولون أنه من اولاد «الغز»
فهذى إهانة ، انما يقولون «زى ولاد الغز» ولا يعرف القائلون
عن «الغز» إلا أنها كلمة تصف لون البشرة والعيون . وفى

القرية كما فيما يليها من قرى وجوه سود لابد أن تكون جذورها ممتدة فى عمق التاريخ إلى القبائل التى وفدت إلى مصر من أقصى جنوب الوادى عام ٧٥١ قبل الميلاد فاستقروا فيها قرنا وكانت منهم اسرة حاكمة هى الاسرة الخامسة والعشرون وخمسة ملوك فراعنة : بغنجى ، وشاباكا ، وشيتاكا ، وطهرقا ، وتانون امانى . إلا أن الغالب الاغلب منهم ذوو بشرة سمراء وعيون حوراء وشعر فاحم تكاد تنطق بأصولهم العربية . ومع ذلك فان كثيرا منهم يقلبون الجيم دالا والشين المعجمة سينا مهمة فيقولون فى الجمل مثلا الدمى وفى الشعير السعير وفى الجبل - طبعا - الدبل . وحين يريدون الاشادة باحدهم يقولون أنه «دع» يعنون أنه «جدة» . وتتميز القرية حتى عن أقرب القرى إليها بما يميز كل قرية فى صعيد مصر . لهجة الحديث وأسلوبه . فاهل القرية يبدأون كل الكلمات التى لا يتخللها حرف مد بهمزة مكسورة ، وتنتهى كل الكلمات عندهم بسكون مشددة . لا يقولون مثلا «مُحَمَّد» بل يقولون «أُمُحَمَّدُ» ويفتحون الحرف السابق على الحرف الاخير ليكون سكون الاخير اكثر ظهورا . جرس الكلمات قريب من جرس لهجة تونس .

والفردات الكلام عندهم دلالات خاصة لا يكاد يفهمها أحد. فلو سئل احدهم عما حدث له أمس فقد يقول : يوه . يعنى أنت ما اسمعتش ؟ .. ربنا ستر والله . علشان تعرف أيه؟ هناك تحت الشمس وأنا جاي من عند المريس شفت ضراه قلت يوه ياولد الكلب . حطيت عيني على طرف الدبرك ودعكت . هو يدعك وأنا ندعك . أول ما وصلنا جسر الترعة راح مهلب رحت مجلب غطست من غريه طلعت من شرقه .. ابن القرية يقول : ألم تسمع عما حدث . لقد ستر الله . ولاجل أن تعرف ففى ذاك الوقت قبل الغروب (تحت الشمس) بينما كنت قادمة من شاطئ النهر ، رأيت ظله يتبعنى فعرفت أنه يقصد الاعتداء على وانتبهت إلى طرف عصاه متى ترفع فجريت : هو يجرى وأنا أجرى . فما أن وصلنا إلى جسر الترعة حتى قفز نحوى (راح مهلب أى إلى أعلى) رحت مجلب (أى قفزت إلى اسفل الترعة) وغطس فى مياهها من الجسر الغربى حتى خرج عند الجسر الشرقى سليما .

وهم يستخدمون فى أحاديثهم الكلمات نوات الدلالات الجنسية ببساطة وتلقائية فى سياق ما يقولون مثل كل

الكلمات الاخرى بدون تورية كما يفعل شراح المذاهب الشرعية وهم يصوغون قواعد التعامل بين الذكور والاناث وما هو محرم من اساليب ذاك التعامل وما هو مكروه وما هو مندوب وما هو مباح بألفاظ لا تقل صراحة وصدقاً عما يكتبه الاطباء فى مراجعهم المتخصصة فى التشريح وأمراض النساء والأمراض التناسلية ، إلا أى تعبير عربى فصيح أو عربى دارج يدل على الاتصال الجنسى بين الرجل والمرأة بل يستعيرون من أعماق التاريخ لفظ «سَخْمَطَة» فيقال أنه هو سَخْمَطُها هى . وهى تقول أنه سَخْمَطُها . و«سَخْمَطُ» هى اسم اللبوة فى الهيروغليفية . واللبوة منذئذ ، وحتى الآن ، ذات دلالة جنسية حين تطلق على المرأة وقد كانت تطلق على الاتصال الجنسى فى عصر الفراعنة فيستعملها ورثتهم بدلالاتها تلك دون حرج أو حياء وهم لا يعرفون لها أصلاً .

أما أسلوب حديثهم ففريد . فلا تكون الاجابة الاولى على سؤال مفاجئ إلا سؤالاً آخر . كما لو كان الزمان قد دربهم على الانكار قبل الاطمئنان . يامحمد رحت السوق عشية (أمس) ؟ أمال رحت وين ؟ (أين أكون قد ذهبت اذن) . ولهم

طريقة عجيبة فى اجتتاب الاجوبة الصريحة ، عملت إيه
يامصطفى مع ولد اخوك ؟ - يعنى عنعمل إيه ؟ شوف ياعم
برعى أصله كان فيه واحد ملك وما ملك إلا الله وكان له خوات
كثير .. ويستطرد فى رواية قصة مشابهة تماما لقصص «ألف
ليلة وليلة» مضمونا وشكلا ومؤداها أن ابن أخ الملك كان
جاحدا أفضال عمه ، فيقول الآخر ، على أى حال المسامح
كريم .

وثمة ما لا يكون موضوعا للتساؤل أبدا . أنه مسلم . ذلك
هو انتمائهم العربى ، بيض أو سود أو سمر أنهم عرب ،
ولو انكرت على أحدهم عربيته لغضب وربما ضرب ، ولا
يزالون ينقلون عن أجدادهم شجرة جدودهم صاعدين من
جذر فى الحجاز إلى جزع فى مصر إلى فرع فرج قذاح
جدهم الأعلى ، ولقد كانت لهم ، فيما يقولون ، شجرة مكتوبة
على جلد غزال بمادة العفص الصمغية فقدوها أيام «الغارة» ،
فكان أول ما فعله العائدون بعد أن استقروا أن اصطنعوا
شجرة ملفقة مما حفظت الذاكرة وارتضوها مادامت جذورها
عربية ، ويتخذون من الكرم الذى يبلغ حد السفه آية على

محتدم العربى ، ويبدو أنهم يعتبرون أنفسهم أكثر أصالة فى العروبة من بدو الجزيرة العربية ، لا لأن القرآن قد فرق بين الاعراب المنافقين والعرب المؤمنين فان احدا من فقهاء القرية لا يحفظ كل آيات القرآن ولا يلتفتون جميعا إلى دلالة ما يحفظون من آياته ، ولكن لأن اغانى موروثه مما يودع به الحجاج تتحدث عن عدااء العرب وتحذر منه وتوصى الحاج بأن يعد له ما يستطيع من قوة ، تقول البنت وهى توصى أباهما وقد نوى الحج :

وأن نويت يابا خد البندقية دا ولاد العرب على العد ميه
وأن نويت يابا خد القيربانه دا ولاد العرب على العد يامه
والبندقية والقيربانه سلاحان ناريان ، والعد هو ذلك الموقع من شاطئ الجزيرة العربية الذى ترسو عنده السفن الخشبية «المعديات» لتفرغ عنده حمولتها من الحجاج بعد أن تعدى بهم البحر الاحمر قادمه من القصير . فذلك هو الطريق إلى بيت الله . تبدأ تباشير الحج قبل موعده بشهور ، فتستقبل القرية وما يليها من قرى افرادا وجماعات قادمين من المغرب على دروب الصحراء التى تنتهى إلى مدينة أسيوط . ثم ينتقلون

بين القرى جنوبا كالطيور المهاجرة . تستضيفهم كل قرية ثم تضيف إليهم من ناداه الرسول إلى الحج . ذلك لأنهم يسقطون شرط «الاستطاعة» والا ما حج أحد . أو ربما اسقطوه لأن الاستطاعة ساقطة من واقعهم وأمسالهم فهم لا يرجئون أداء فريضة الحج في انتظار أمل لارجاء فيه . وحين يعود الحجاج ينقلون إلى ذويهم من مغامرات الذهاب والعودة أكثر مما ينقلون من انباء طقوس الحج وروحانياته .. ولا يخلو حديث رحلة عن نبأ حاج لقفته سمكة سوداء كالليل ، كبيرة كالناقة ، خلال رحلة عبور البحر . وأحاديثهم عن عرائس البحر العاريات تغار منها الزوجات لو كانت زوجات القرية يغرن . ومن لا يغرن أولا يبدين الغيرة ويفضلن التفاخر بفحولة أزواجهن فيما بينهن .

ويمثل ذاك العداء لاعراب الحجاز ينظرون إلى العرب الذين لا يزالون يسكنون الخيام في اطراف الوادى ، وسطاء السرقات بين الجناة والمجنى عليهم يريدونها بعد أن يستوفوا «الحلاوات» . إن أهل القرية يعتبرونهم عربا درجة ثانية لا يمتازون عن الفجر ، ويشككون في إيمانهم شكا دليله أن

ليس فى مرابعهم مياه كافية للوضوء وليس فى مضاربهم
مساجد للصلاة .

أما العرب فهم هم العرب .

أو «البدو» ..

وهو لقب يعبر عن المودة يطلقه النصارى على المسلمين
أفرادا وجماعات اكبارا وتقديرا حيث يريدون الاكبار
والتقدير، لابد أن تكون له جذور تاريخية من العلاقات
الاجتماعية بين الوافدين العرب مع الفتح الاسلامى وبين
اقباط مصر فى صعيد مصر على وجه التخصيص حيث
انتشر الاسلام دينا والتعريب لغة على مدى قرون بعد الفتح
نتيجة تفاعل بين الوافدين والمقيمين . ومع ذلك ففى القرية وما
يليه من قرى الصعيد مؤشرات قد تكون أنباء معاصرة عن
علائق السنين الخالية ، أولها وأوضحها دلالة الشعور المستقر
بالمساواة والندية . ففيما بين النصارى والمسلمين ، أفرادا أو
أسرا أو عائلات لا استكبار ولا استهتار . أما فى القرى
فلمسلمين قراهم لا يخالطهم فيها الا قلة قليلة من غير
المسلمين وللنصارى قراهم المجاورة لا يخالطهم فيها الا قلة

قليلة من المسلمين . ولكل قرية عمدتها ومشايخها وخفراؤها ،
 أما أراضيهم ومزارعهم المتجاورة المتداخلة فقد علمتهم كيف
 يتعاونون فى الحرث والزرع والرى والحصاد والحراسة وجمع
 المحاصيل ، ولا يعرفون جميعا الا تقويما واحدا لعدة
 الشهور: توت ، بابة ، هاتور ، كيهك ، طوية ، أمشير ،
 برمهاث ، برمودة ، بشنس ، بؤونة ، أبيب ، مسرى الذى
 وضعه الفراعنة متسقا مع مراحل الزراعة واحتفظ به أقباط
 مصر فى تقويمهم تحديا ، ضمن كثير من التحديات ، لتقويم
 الغزاة الرومانيين. ولقد كان شيخ «عزبة الاقباط» القريبة من
 قرية «قاو» هو الذى تحدى أهل قاو الكبيرة حين اشترى
 «جارية» مسلمة ورفض أن يستبدل بها غيرها أو يعتقها فلما
 ثارت القرى بقيادة الشيخ أحمد الطيب تدخلت السلطة
 بجيوشها وحلفائها من مسلمى القرى الاخرى انتصارا لشيخ
 «عزبة الاقباط» وأبأوا سكان القرى الثائرة ، ثم تأتى البداوة
 . حين يريد نصرانى التعبير بمودة عن اكباره لاحد المسلمين
 يقول له مرحبا «أهلا بدوى» .. وحين تفاخر عائلة من
 النصارى بعلاقتها مع عائلة من المسلمين يقولون أنهم

بدوياتنا . وتترجم هذه العلاقات فى المحن والكوارث بأن يعين كل نصرانى بدويه والعكس ، كما يعين الاقارب بعضهم بعضا فى الملمات .. أنه نوع غير ملزم من التأخى . ولعله كان يوما ما ملزما .

ملزم أو غير ملزم فان الاخاء الحضارى يوحدهم على تقاليد وعادات وقيم يراعونها فى الجوار وفى الاسفار وفى الاعياد وفى الافراح وفى الجنائز ولا يفترقون لباسا .. ولا يعرفون من أين جاءهم جميعا الايمان بأن القس فى بيعته عند مذبحها هو «المختص» بعلاج المسلم إذا ما الكلب عقره . يذهب به أهله إلى عزبة الاقباط حيث يستقبلهم قس فى بيعة غير ذات أجراس مثلها مثل المساجد غير ذات المآذن . وهناك عند المذبح يتلو القس ما شاء من كتابه بلغة غريبة على السامعين وهو يعجن بعض الدقيق فى اناء من الفخار ويصنع من العجين سبع كور صغيرة . يقدمها إلى المعقور ليبدأ منذ اليوم التالى : بلع كورة صباح كل يوم . بعدها يكون الاهل قد اكتشفوا أن الكلب غير عقور . ومع ذلك يلتمسون الشفاء كل مرة لدى القس فى بيعته بغير ريبة فى قدسية العلاج . كذلك تلتمس الامهات من النصرانى حضانة أطفالهن من الموت

المبكر بما يعلقه فى رقابهم من أحجية صاغها الصائفون من
المسلمين ويزرن أضرحة أولياء الله الصالحين ويوفين لهم
النذور راضيات ، وتحرس النساء ، مسلمات ومسيحيات ،
هذا الاخاء الحضارى المتين بما لهم من سلطة قيادية فى
بيوت الأزواج أجمعين .
وهم جميعا عرب ولا يتساملون ..

(٢)

حاصر الفيضان الناس فى القرية فهم لا يعملون .
والذين لا يعملون يلعبون .. أما شيوخ القرية والكهول نوو
الولد الكثير فلا يعملون لا فى وقت الفيضان ولا فى وقت
التحاريق . الاولون لا يعملون وهنّا والآخرين لا يعملون
استغناء بما يعمل أولادهم . كل اولئك فريق واحد مرابطون
أبدا على المصاطب وقوفا وقعودا وعلى جنوبهم . يضاف
إليهم العاملون فى القرية . الفقهاء والخفراء والمزينون والمأثون
. هؤلاء شبه عاطلين . أما الاولون فعاطلون .

الشيوخ يقصون ما لا نهاية له من قصص شبابهم الذى
ولى . ومن قصص شبابهم أن قد استطاعوا ، دون البشر
أجمعين أن يسرقوا قصر عابدين . كان اثنان منهم يعملان
لا يقولون فيم داخل قصر عابدين الذى هو بيت الخديوى .
وتذكرا ما فعل بأبائهم فى «الغارة» فانتقموا وسرقوا منه ما
لم يستطع أحد فى القرية أن ينتفع به . أنوات طعام فضية
سكاكين وملاعق وشوك وأكواب زجاجية . لا بأس . يكفى
أنهم انتقموا من الخديوى وسرقوا بيته بالرغم من ألوف
الحرس الذين يحرسون البيت . ويقسم أحدهم بجلال الله أنه
رأى «باشا صغير» اسمه محمد باشا فاضل باشا ، فعرف
بدون أن يقول له أحد أنه ولد فاضل باشا الذى فرى أمعاء
جدوده وأبائه على الخوازيق . وهم بأن يقتله بسكين فلما
تمكن منه تلاشى الباشا لا يدرى كيف . فيقول مستمع
عجوز: بركات الشيخ أحمد . فقد وعد الشيخ أحمد فاضل
باشا بأنه أن سبق ولده عبد الرحمن إلى جوار الله سيدعوه
سبحانه بالا يرى فاضل باشا مكروها فى ذريته . ولقد وفى
الشيخ أحمد بوعده . وأجاب الله دعاءه فتلاشى من امامك

ابن الباشا باذن الله ، ويكون ذلك ايذانا بانتقال الحديث إلى ما بعد الموت ، ويختلفون في وصف الجنة ، يضيف كل منهم إلى وصفها خليطاً من كل ما تمناء وحرّم منه في الحياة الدنيا ، ويفتقدون أمام المسجد فيبعثون إليه من يستدعيه ، فإذا جاء أفتاهم فيما هم فيه مختلفون وفيما لم يتذكروه فلم يختلفوا فيه ، أما فتواه فيما هم فيه مختلفون فقاطعة : فيها كل ما تشتهي النفس ، كل منكم سيجد في الجنة ما يشتهيهِ ، فقال لص عابدين : طيب يامولانا إذا اشتهيت قتل فاضل باشا ، فضحكوا جميعاً ساخرين حتى الامام الوقور ، قال : انك ولو اشتهيت لن تقتل فاضل باشا ولا الخديوى ولا عبد العال العقالى لأن كل اولئك ظالمون والنار قد اعدت للظالمين ، لن تجدهم في الجنة فلن تقتلهم ، وضحك الآخرون مصادقين ، ويعود الحديث إلى الجنة والناس فيها والملائكة والحوor والولدان .. وكيف توزع النعم على من يشتهون إذا تضاربت الشهوات .. فيفتيهم الامام فتياه الثانية ، للجنة عمد يديرونها ، هل يمكن أن تعيش قريتنا بغير عمدة ، لا ، فما بالكم بالجنة وفيها كل البشر الصالحين ، عمد الجنة اختارهم

الله قبل أن يخلق البشر حين اختار الرسول عليه الصلاة والسلام وعلى آله أجمعين . فعمد الجنة هم آل البيت عمدة الايمان ، وآل البيت هم الرسول عليه الصلاة والسلام وعلى آله أجمعين وذريته «الاشراف» . يضحك شيخ خبيث ويقول : «خلاص يا شريف ابقى اتوصى بينا فى الجنة علشان احنا برضه بلديات» .

وهم من قبل ومن بعد مسلمون تسليما . أنهم لا يقرأون القرآن اذ هم ، الا قلة قليلة ، اميون ، ومع ذلك يستمعون إليه من القارئين خاشعين . وحين تتلى آية فيجهرون بلفظ الجلالة «الله» فهم يعبرون عن اعجابهم بما يصطنعه بعض القراء فى التجويد من تطريب . ويبقى القرآن ذا قدسية مسيطرة على افئدتهم لأنه كلام الله . يتجسد ذلك التقديس حين يتجسد القرآن . كتابة فى «مصحف» أو «ختمة» كما يسمون المصحف . حينئذ يصبح المصحف هو محل التقديس فلا يمسه الا المطهرون . وترد الاستهانة بأوراقه أو اهانتها بعقاب جمعى رادع . وقد يحث أى منهم بكل الايمان التى تتردد كثيرا فى أحاديثهم تأكيدا لما يقولون ، ولكن أحدا منهم لا يجرؤ على

أن يقسم «بالمصحف الشريف» كذبا فإن أقسم أقام على ما يقول حجة صدق غير منكورة .

وهم يشهدون بأن لا إله إلا الله الواحد الاحد ولا يكابون يذكرون من صفاته ، إلا أنه قادر على كل شيء سبحانه ، ولا يخطر على بال أحد في القرية ، وبالتالي لا يرد في أحاديثهم سؤال أو تساؤل أو حوار أو جدل حول وجود الله . فمحال أن يتصور أحدهم ولو تصورا أن ثمة من يلحد أو يشرك بالله . أنهم يؤمنون بالله ايمان المسلمين الاوائل . آمنوا بصدق محمد بن عبد الله ايمان معرفة حية ، فأمنوا بما أبلغهم به عن الله الذي أرسله إليهم ليلفهم . ولم يكن المسلمون الاوائل يعرفون من آيات القرآن الا القليل الذي انزل في السنين الاولى للدعوة كما لا يعرف أهل القرية إلا قليلا من آياته . وإذا يؤمنون بالله الذي ليس كمثله شيء يتصورونه ، ينصب تعبيريهم عن ايمانهم على شخص الرسول الذي يحبونه حبا جما ، ويضيفون عليه الكمال المطلق ، ويذكرونه كثيرا وينسبون إليه ، عليه الصلاة والسلام ، كثيرا من الخوارق والمعجزات منذ ما قبل مولده حتى وفاته . ويحتفلون بيوم مولده كما

يحتفلون بعيد الفطر وعيد الاضحى وفيه يستدعون المداخين ويطائاتهم لينشدوا قصائد المديح ويلتقطون منها وقائع من السيرة النبوية كما رواها المنشدون ، أما ما جمعه الامام البخارى من أحاديث منسوبة إلى الرسول فى كتابه فهم يرفعونه إلى مرتبة التقديس . فلا يقسم «بالبخارى» الا الصادقون . ومن أجل رسول الله يحبون آل بيته ويحيطون أسمائهم واضرحتهم باجلال يرفعهم درجات فى مراتب الاحترام والتقدير . ويمتد الاحترام والاجلال إلى أولياء الله الصالحين فيزورون أضرحتهم يلتمسون وساطتهم فى قضاء الحاجات وينذرون لهم النذور .

فيما عدا ذلك لا يعرفون شيئا عن الانمة أصحاب المذاهب أو الفقهاء المجتهدين ، الا اسم «أبو حنيفة النعمان» الذى يذكر ، لا يعرفون لماذا ، فى عقود الزواج ، وإن كان أسلوب أدائهم الصلاة متفقا مع ما جاء فى مذهب الامام مالك . ومع ذلك فلهم اجتهادات تتفق مع ضرورات واقعية تملئها ظروف الحياة فى القرية خاصة ظروفها الاقتصادية .

يؤدى الشيوخ فريضة الصلاة فى مواعيدها ولا يؤديها

الكهول الا قضاء مع صلاة المغرب فرادى وظهر يوم الجمعة جماعة ، وتؤديها قلة من الشباب ، ولا تصلى النساء إلا خفية إن كن يصلين ، فقد أبى حافظو مذكرات القرية أن يجيبوا على السؤال : هل تصلى النساء ؟ واستنكروه ، من صيغ الاستنكار تجمعت مفردات قد تنبىء بجواب صحيح أو محتمل الصحة إذا ما قرئت على ضوء موقف الشيوخ والكهول من الصلاة ومواقيتها ، خلاصة الجواب أن الذين يؤدون الصلاة من الرجال هم الذين تتيسر لهم أسباب الوضوء وهى لا تتيسر إلا فى المسجد حيث للمسجد بئر خاصة يرفع منها الماء ليجرى فى قناة من الفخار ويصب فى أماكن متجاورة من فتحات ضيقة ، فى مرحلة لاحقة (بعد الحرب العالمية الاولى) عرفت القرية المواسير والصنابير فتمكنت كل عائلة حديثة الرخاء من أن تبنى خارج منازلها «مصلى» ، فكثرت المصلون وأصبحوا يصلون الصبح حاضرا ، أما فى الغيطان فلا يأمن أى منهم الا يكون وضوء الفجر قد نقض ولا يقبل حياء أن يتوضأ من ماء جار فى المصارف حتى لا تنكشف عورته أمام الجيرة أو المارة فيؤجل أداء

الفروض إلى أن يتوضأ مستورا في المسجد أو في مصلى العائلة ، ولم يرد في مذكرات القرية سبب لعزوف أغلب الشباب عن الصلاة قبل الزواج ، أما النساء فهن لا يصلين باجماع الذاكرين . لماذا ؟ سؤال منكور لأنه قد يستتبع أسئلة لا يجوز طرحها مثل كيف وأين ومتى يكون وضوعهن . وهل تتيم المرأة صعيدا طيبا إذا افتقدت الماء . كل ما هو شائع المعرفة أن المرأة في القرية تقضى حاجتها ، وقضاؤها عادة ، إذا جن الليل ونام الاولاد وقبل أن يعود الرجل من المنصرة في مكان خفى من دارها ثم تغتسل . لا بد لكل امرأة من أن - تغتسل مرة مساء كل يوم . ولما كان الاغتسال يكفى للطهارة اللازمة للصلاة فقد تصلى بعضهن الفروض قضاء كل ليلة . رواة ذكريات القرية يستبعدون هذا الفرض ساخرين إذ أنها حينئذ تنهى لاستقبال زوجها .

لا صعوبات في الصوم ، فيصوم أهل القرية جميعا شيوخا وكهولا ورجالا ونساء ويفطر بعض الشباب خفية بين المزارع خارج القرية .

ويعرفون أن الزكاة فرض ولكنهم لا يخرجونها فقرا ، وأن

الحج فرض لمن استطاع إليه سبيلا ولا يحج أحد منهم إلا نادرا لأن الاستطاعة نادرة . ولا تحج النساء الا بصحبة محرم فلا تحج النساء إذ لا تتوافر الاستطاعة لاثنتين من المحارم حتى لو توافرت لواحد . ويقدم الفقر الشائع تبريرا يرضى ضمائرهم فمن بين كل ما صاغه الفقهاء من أحكام لا يعرفون فيذكرون إلا أن «الضرورات تبيح المحظورات» وينطقونها بكلماتها العربية الفصيحة .

بعد كل هذا لهم معايير فقهية تلقوها من قيمهم الموروثة وحياتهم الواقعية وعلى ضوءها يحزمون ويحللون . يجمعها جميعا الحديث الذى يقول «الدين المعاملة» يعرف أهل القرية هذا الحديث ويذكرونه كثيرا فهو دينهم ودستورهم وقانونهم . فكل ما ينكرونه من فعل أو قول فى نطاق التعامل مع الناس أو الحيوان أو الاشياء «حرام» حتى لو كان تقصيرا فى رى الزرع فى أوانه .

أما الكفر فليس الالحاد أو الشرك . إذ كلاهما غير متصور . انما الكفر هو الظلم والكافر هو الظالم . لا ينسب إلى غيره ولا يوصف بغيره . ولما كانوا مظلومين غير ظالمين لا

يخطر ببال أحدهم بأنه يستحق نار جهنم فلا يذكرونها .
ويذكرون الجنة كثيرا .

(٣)

وقد يحدث ، أيام الفيضان ، أن ينحط اليهم من الجبل
العمدة والخفراء الاربعة وحصان حكومى يعلوه عسكرى ، وقد
فرش العسكرى على رأسه منديلا عريضا ثبته بطربوش أحمر
يقيه الشمس الحارقة . يمشون جميعا مشيا ويبدأ كأنهم
مخدرون . الحصان فى المقدمة . والعمدة وراءه .. ووراءه
الخفراء ..

السلام عليكم . فيهب الجميع واقفين . وعليكم السلام
ورحمة الله وبركاته .

العمدة : «عاوزين شوية عيال يروحوا مع الشويش لغاية
النواوره علشان الجسر انقطع على البلد هناك والميه غرقت
البيوت والبيه المأمور ضرب اشارة بلم الناس علشان يسدو
القطع وفرد على بلدنا ١٥ واحد و ١٥ مقطف و ٧ طوارى ..
ياالله يارجاله .. » .

سخرة بدون أجر . اقامة بدون ايواء . أيام بدون غذاء .
وينشط الشيوخ فى اقناع الكهول بتقديم ما يكفى الحكومة
من أولادهم الشباب . فإذا جمعوهم ممن لم يستطيعوا الهرب
، ربطوا أيديهم جميعا بحبل واحد فأصبحوا صفا مربوطا فى
سرج الحصان ، يجرحهم العسكرى بحصانه نحو ستة كيلو
مترات إلى النواورة حاملين مقاطفهم و «طواريهم» (قنوسهم)
بدون تساؤل . بدون اعتراض . بدون كلام . ولكن بشعور
صامت عميق بالقهر والمذلة .

وينصرف العمدة ليبلغ المركز بأن «كله تمام يافندم» .
الخفراء فقط يتهامسون ويتذمرون . وقد يحتجون بعد أن
يكون العمدة قد انصرف . إذ الخفراء فى القرية هم
«المتقفون» . ويعلمون من أمر الحكومة والمأمور والعمدة ما لا
يعلم الآخرون . انهم الفتية الساهرون على حماية قريتهم ،
حملة السلاح القاتل المرخص لهم باستعماله ، ضابطو
الجرائم ، طابخو التحقيقات الاولى على ما يتفق مع قبر الفتن
بين عائلات القرية ، طبيخا لا يملك ممثل السلطة الذى لن
يأتى الا بعد ساعات إلا أن يأكله ويهضمه . ثم أنهم وسطاء

الرشاوى ، وهم شهداء الحق أو الزور حسب مقتضيات الامور، وهم موردو «الفتيات» يشتغلن خادومات فى منزل المأمور ومن هم دونه من موظفى المركز . وهم الذين يستقبلون الفتيات الهاربات العائدات إلى القرية فيعلمون منهن ما جرى من المأمور ومن هم دون المأمور يوصوهن بالكتمان خوفا من العار ويحولن دون عودتهن بالرغم من الحاح المأمور وتهديده لأنهم - باختصار - لا يعرفون إلى أين هربن مادمن لم يعدن إلى القرية .

ثم أن الخفراء يعلمون من أمر القانون ما لا يعلمه المشايخ وبعض العمدة أنفسهم . يرشحهم العمدة من أفضل فتية العائلات . أقدر العائلات على الوفاء بتكلفة الترشيح . فيذهب الخفير المرشح إلى المديرية للتدريب شهرا ، ويبدأ فى التحول أو التطور بمجرد وجوده فى المدينة . ففى معسكر التدريب تنتزع منه ملابسه ، ويعرض على أطباء يفحصونه ويفرض عليه أن يغتسل بماء ساخن وصابون . ثم يكتسى - مجانا - ملابس «فانلة» لا تحك جلده ، وفوقها قميص من نسيج القطن الرقيق ثم فوقها بدلة . أى والله بدلة . صحيح أنها بدلة من

نسيج أسود ثقيل ، ولكنها على أى حال بدلة : «زكته ومنطلون» . يضم «الزكته» إلى وسطه حزام من الجلد عريض تضم طرفيه كتلة مسطحة من النحاس اللامع . ثم الشراب أهم الغرائب . يدس فيه قدميه قبل أن يدسهما فى حذاء ذى رقبة من الجلد الاسود السميك .

وأخيرا تنتزع «اللبد» من رأسه ومعها «الشملة» . و «اللبد» غطاء للرأس من اللباد الابيض . اللباد من الصوف . يدعك الصوف المندوف بمعجون الصابون مرة ثم يجف ثم مرة ثم مرات إلى أن يتماسك ويصبح ذا صلابة . يشكل كوعاء شبه قمعى مصقول . يلبس مقلوبا على الرأس فيحتوى قممتها فإذا به مادة وصورة ومكانا نموذج من تاج ملوك الصعيد الذى لا تزال صورهم تحمله على جدر المعابد منذ ما قبل توحيد القطرين على يد ملك الصعيد الملك «العقرب» قبل أن يتم الوحدة خليفته الملك «عرمر» المسمى «منا» فيضيف إلى تاجه لفافة مجدولة من نبات أحمر قيل أنها كانت قبل الوحدة تاجا لملك الشمال ثم اندثرت وبقيت «الطاقية» على رؤوس الشماليين حتى اليوم .

منذ الفتح العربى حلت محل اللقافة الحمراء المندثرة لقافة
من نسيج أبيض لم يكن الفاتحون العرب يعرفون غيرها غطاءً
للرأس واسميت «شملة» ، ربما اشتقاقاً من الشمائل المميزة
وأصبح اسم هذا التكوين من عناصر ذوات منابع حضارية
قديمة «العمامة» أو كما ينطقها الصعايدة «عمة» . وهى عربية
الأصل .

«واللبدة بشملتها» ليست مجرد غطاء للرأس عند أهل
الصعيد . إنها تحمل بقايا ما كانت ترمز إليه يوم أن كانت
اللبدة البيضاء تاجاً للوك الصعيد . وكانت الشملة علامة
الانتماء إلى الفاتحين المنتصرين . فلا يضعها على رأسه من
جميع سكان الكرة الأرضية بما فيها مصر إلا الصعايدة
(قبلى) ابتداء من أسيوط حتى وادى حلفا جنوباً . ولا يحملها
على رأسه إلا الرجال البالغون . وتبقى على رأسه إلى أن
يموت أو أن تبلى فتستبدل بها لبدة وشملة جديدتان . وقد
يموت الصعيدى فى معركة بالشوم فلا عيب ولا عار ، أما أن
تسقط عمامته وينكشف رأسه فذلك هو العار لأن سقوطها
علامة الهزيمة تماماً كما كانت فى صراع الملوك فى مصر
القديمة .

لا يعرف أهل القرية لآكل هذا ولا شيئاً منه انما يعرفون أن «اللبدة بشملتھا» علامة الرجولة . فهم لا يخلعونها عن رمسهم لا صيفا ولا شتاء . فإن خلعت سهوا أو أثناء النوم يصيب الرأس العارية صداع أليم . قد يكون تعبيرا لا شعوريا عن رفض ما يرمز إليه غيابها ، وقد يكون أثرا حقيقيا لغياب وظيفتها الصحية . ففيما بين اللبدة ، أى لبدة ، والرأس ، أى رأس ، قدر من الفراغ يحول سمك اللبدة دون أن يتأثر بتقلبات الحرارة خارجها فتبقى الرأس محصنة فى «مناخ» ثابت الحرارة على مدى الشتاء والصيف وفى كل الاوقات . كأن اللبدة جهاز تكييف . ثم أن هذا الفراغ يمتص قدرا من عنف ضربة الرأس بالشوم خلال الممارك أو التحطيب . فتنجو الجماجم .

فلا يكون هينا على الخفير أن تنتزع اللبدة البيضاء عن رأسه فى أول عهده بالتدريب ... ولن يغنيه عنها ما يستبدلونه بها . لبدة سوداء طويلة قائمة الجوانب حين يكمل زيه الرسمى خفيرا حيث تنبئ زينة اللبدة عن رتبته . إذ يزينها من أمام شريط عريض رأسى من نسيج ملون تتوسطه لوحة

مستديرة من النحاس . فى اللوحة رقم مفرغ هو رقم ذلك
الخفير ، أما الشريط فان كان أخضر اللون فهو خفير . وإن
كان جامعا الاحمر والاخضر طوليا فهو وكيل شيخ خفراء .
وأن كان أحمر فهو «شيخ خفراء» وهى مرتبة لا تتاح الا فى
القرى الكبيرة . وليست القرية كبيرة .

كبيرة أو صغيرة ، فستدخر اللبدة الرسمية للمواقف
الرسمية ، وسيعود الخفير فور انتهاء التدريب إلى اللبدة
البيضاء بعد أن يكون قد تغير ثم تطور خلال فترة التدريب
فأصبح واحدا من مثقفى القرية .
يبدأ التطوير فى التطور تباعا .

يعلمونهم ثم يدربونهم على الخطوة العسكرية ، وهى
خطوة مريجة . ثم المشى صفوفًا منتظمة . ثم الجرى على
ايقاع معلوم من الشهيق والزفير . ويعلمونهم ثم يدربونهم
على أن الغذاء ليس صدفة تهتبل كلما كانت متاحة كما تعلموا
فى قراهم ولكنها ثلاث وجبات منتقاة النوع مضبوطة المقادير
يتناولونها جالسين إلى المناضد من أوعية مصقولة ويشرب كل
منهم من كوب خاص . ولا يحتفظون فى أفواههم براثة

الحم وطعمه كما كانوا يفعلون بل ويختمون وجبة الغذاء «بالحلو» ، قدم إليهم مرة إناء ملء بسائل تعوم فيه مكعبات صفراء لكل أربعة وعاء . وقيل لهم : «الحلو» . فقال خفير لخفير وهو يتأمل الوعاء يحذر : ايه ده ؟ .. قال الاخير متحيرا : «الله أعلم لكن يمكن شمام افرنجى» لم يسمعوا اسم الاناناس قط . ولم يكونوا يعرفون أن من فاكهة الارض البرقوق والكمثرى إلا بعد أن اختيروا للتدريب فذهبوا إلى أسيوط . ذات العمانر التى ترتفع أربعة طوابق . يتأملها أحمد عبد الرحيم فيقول : «دى من علامات الساعة يابوى» .. ثم أنهم فى معسكر تدريبهم يخالطون الضباط المدرسين حتى الانجليز منهم بدون طقوس الولاء .. عالم جديد غريب ..

أغرب منه على الافئدة المتحجرة ما يلقي عليهم من دروس . هناك يعرف ابن القرية لأول مرة أن ثمة ما يسمى قانون ، ويحيط بالخصائص العامة للقانون ، ويعرف أن الجريمة أنواع : المخالفات والجنح والجنايات . ويعرف أساليب التجسس التى يسمونها تحريات . ويعرف أن العمدة ليس إلا خفيرا كبيرا . وأنه هو الخفير المكلف بمنع الجرائم وضبط

الجنة . ويتعلم الخفراء ما لا يعلمه أحد لضباط الشرطة .
نظام الرى ومواعيده ، وشيئا عن حق الملكية ووضع اليد
والحيازة ، ليحيطوا ، إذا ما صادفوا مشاجرة ، بمن
الضحايا ومن الجنة ، بل يعلمونهم أسماء أنواع معينة من
الطيور هم مكلفون بمنع صيدها لأنها «صديقة الفلاح» .

ويحفظون أسماءها صما كما جاءت فى كتب التدريب ولا
يعرفون من أشكالها إلا القليل . الشجرة فى كل هذا العالم
المتقدم الذى يعيشه الخفير خلال شهر التدريب ، أنهم لا
يعلمون الخفير ولا يشترطون فيه معرفة القراءة والكتابة .
فيلقونهم الدروس تلقينا ويستمعون إليهم وهم يعيدونها
ألفاظا ، ولا يتحقق أحد مما إذا كانوا لها مدركين ..

– اذكر أسماء الطيور المحرم صيدها ؟

– القنبرة ، أبو فصادة ، الكروان عصفور يغنى ، عصفور
سقسيكولا ، عصفور أكل الذباب ، عصفور يبيت ، الوروار ،
أبو قردان ، الهدهد ، زقزاق مطوق ، زقزاق بلدى ، زقزاق
شامى ، وأبو الصفير يافندم .

وستلطف الذاكرة كل هذا بعد أشهر من العودة خفيرا .

وكيف يتذكر أى انسان طيرا إذا رآه وهو لم يره من قبل حتى لو كان اسمه السقسيكولا . وسيعودون إلى قراهم بثلاثة مكاسب جديدة : استعمال السلاح والمحافظة عليه . فكرة القانون . مائة وخمسين قرشا مرتبا شهريا أى ما يساوى عائد خمسة أفدنة .

فهم يتهامسون حين يرون أخوة لهم من القرية يجرون جرا مربوطين بحبل إلى ذيل حصان لرد الماء عن منازل «التواور» ، تسخيرا بدون أجر ، وإقامة بدون مأوى ، وأياما بدون غذاء ، ويكونون يحتجون لولا أن «المائة وخمسين قرشا» تردهم إلى الخضوع لما يكرهون ..

ويبارك الشيوخ تلك الردة ويمتدحون «عقل» الخفراء الشباب . يعبر عنهم الامام فيذكر الجميع بأن طاعة أولى الامر فرض من فروض الاسلام . قال تعالى فى كتابه : «أطيعوا الله وأطيعوا الرسول وأولى الامر منكم» .. وهو جل جلاله الذى شاء أن يولى الحاكمين أمر المحكومين . فهو الذى قال فى كتابه العزيز : «يعز من يشاء ويذل من يشاء» يقول هذا وهو الذى لم يسمع قط عن الفيلسوف الاغريقى

القديم الذى يسمونه «المعلم الأول» القائل فى زمانه «ان الطبيعة ذاتها ومن أجل حفظ النوع ، قد خلقت رجالا ليحكموا ورجالا ليطيعوا وأنها هى التى جعلت من حق العقلاء والحكماء أن يكونوا سادة وأن يكون القادرون جسمانيا على تنفيذ ما يصدر لهم من أوامر عبيدا . ولم يكن ينقص ارسطو ليكون فى مثل حكمة الشيخ أحمد معتوق إلا أن يقول «القادرون جسمانيا على سد خرق البحر لحماية قرية النواورة من الفرق .» ..

ويسأل أحد الحاضرين مجلس الافتاء ..

يا عم الشيخ أحمد . لقد وقفتم للعمدة لأنه ألقى السلام ولكن العسكرى لم يلق السلام ولم ينزل حتى عن ظهر الحصان ، «فنفرض» أن العمدة لم يكن موجودا هل يجوز شرعا أن نقف للعسكرى وهو لم يلق السلام . فيقول المفتى شبه غاضب : «يا ولدى الله يهديك .. الوقوف يكون واجبا عند مقدم ولى الأمر أو أتباعه أو مرورهم على مجلس المسلمين . والعمدة من أولياء الأمر والعسكرى من أوليائه حتى الحصان تابع لولى الأمر .. ويعنى «حتخصر ايه لما توقف» ..

فضحك شيخ آخر وقال يعنى يامولانا لو فات علينا
 حصان الحكومة من غير عسكرى «برضه نقف» .. ضحك
 الآخرون إلا الامام الذى قال بحدة : طبعا . لماذا تتضحكون
 وأنتم شيوخ . انت ياشيخ حنفى «ياللى ضحكت» . الم تذهب
 إلى أسيوط . «رحت» . «طيب لما رحى ما شفتش ناس
 أسيوط المديرية ، الناس المتعلمين ، ماذا يفعلون حين يمر من
 أمامهم «جحش» عبد الرحمن النميس عمدة أسيوط .
 يصمتون . فيسال الامام ألا يقف أهل أسيوط اذا مر بهم
 حمار النميس ولو لم يكن العمدة راكبه . أى والله . طيب
 اتقوا الله والسلام عليكم ورحمة الله قد أن أوان الأذان لصلاة
 العصر .. فيتفرقون

(٤)

بعد صلاة العصر يكون الملل قد بلغ غايته ، فيتنادى
 شيوخ القرية والكهول ذوو الولد الكثير الذين لا يعملون إلى
 لعب «السيجة» . و «السيجة» لعبة يتبارى فيها فردان ، يظاهر
 كل واحد منهما أعوان يشيرون عليه ويرشدونه ويهللون

لانتصارهم إذا انتصر ، ويعيرونه بالهزيمة إذا انهزم . وهى
بعد لعبة ذكاء وتربية .

يتحلق منهم الكثير جلوسا على الأرض حول وسادة مربعة
من التراب الناعم . تحفر فيها حفرا هينا مواقع متجاورة
سبعة طولا وسبعة عرضا لتنتهى إلى تسعة وأربعين موقعا
يسمونها «عيونا» . يجمع أحد الفريقين قطعا صغيرة من
الحجر فيجمع الفريق الآخر قطعا صغيرة من الحجر ليكون
اختلاف اللونين مميّزا لما أعد كل فريق . تسمى تلك القطع
«كلابا» . العين الوسطى من مربع السيجة تترك فارغة . ثم
تبدأ المباراة بأن يضع أحد المتبارين قطعتين كلبين فى عينين
يختارهما . ويليه الثانى بقطعتين فى عينين . وهكذا حتى
تأخذ الكلاب أماكنها فى العيون فتملأها إلا العين الوسطى
ومنها تبدأ «الفارة» . يغير أولا من لم يكن له امتياز اختيار
موضع كلابه أولا . والكلب لا يتحرك إلا إلى عين فارغة طويلا
أو عرضيا فتكون البداية بالضرورة انتقال كلب إلى العين
الوسطى مغلّيا مكانه لينتقل إليه كلب غريمه . ولا تلبث عيون
أخرى كثيرة أن تخلو . ذلك لأن أية حركة تؤدى إلى أن

يصبح «كلب» الخصم محصورا بين كلبين تعنى أن الكلب المحاصر قد «مات» فيلقى خارج رقعة السيجة وبالتالي يخلو مكانه فتزداد فرص المناورة . ويكون مناط المهارة فالتفوق فالانتصار هو إماتة أغلب كلاب الخصم وإخراجها من الرقعة الميدان عن طريق محاصرتها بالتحكم فى سير اللعب . ولكل لاعب استطاع بحركة أن يميت كلبا ويخرجه أن يستمر فى اللعب بشرط أن يكون ذلك حصارا جديدا لكلب جديد . وهكذا يستطيع اللاعب الماهر أن يحاصر كلبا أثر كلب إلى أن يفتك بخصمه أو بكلاب خصمه .

كل كلاب السيجة متساوية فى مقدرتها على الحركة واتجاهها . وفى هذا تختلف السيجة عن الشطرنج . ولكن أية قطعة فى السيجة لا تنقل إلا نقلة واحدة إلى عيين خالية مجاورة لها على المحصور الطولى أو المحصور العرضى . لا تنحرف . وفى هذا تختلف السيجة أيضا عن الشطرنج .

الخلافاً فى هذين الوجهين يؤم بأن السيجة أبسط من الشطرنج وأقل اقتضاء للجهد ذهنى . الامر كذلك بوجه عام . ومع ذلك فإن السيجة ليست بسيطة . وهى تحتاج إلى جهد

ذهنى مضاعف لأنها تتضمن مرحلة من الصراع لا يتضمنها الشطرنج .

فى الشطرنج يبدأ الهجوم أو يبدأ اللعب ، والقطع كلها فى مواقع ثابتة معينة سلفا يعلمها الطرفان . وهى مواقع مفروضة على الطرفين . ويفتح مجال المهارة فى الشطرنج ببداية اللعب . وتدور المهارة على خطط نشيطة هجومية أو دفاعية . الامر فى السيجة مختلف ، ففيها يبدأ الصراع والرقعة خالية . ويكون لكل لاعب وعليه أن يختار المواقع التى ستساعد خطط الهجوم أو الدفاع المتوقعة . ويدخل فى الاختيار توقع خطط الخصم من رصد وتحليل المواقع التى يختارها . وقد يختار لاعب مواقع لنصف ما لديه من احجار ، منتقيا لكل حجر موقعا يرشحه لمعركة معينة ضمن خطة هجوم يعد لها مقدما ، فيفطن الطرف الآخر للخطة ويتصور الاماكن التى ستكون معرضة للحصار فيتجنب وضع أحجاره فيها أو يسد الطريق إليها ثم يختار المواقع التى تفشل خطة خصمه . وكثيرا ما يؤدي هذا إلى انهاء الجولة بالتسليم قبل أن تبدأ المعارك حين يفطن واحد. إلى أن كل الخطط التكتيكية

لنشر قواته على مسرح المعركة قد أصبحت فاشلة فى تحقيق الهدف الاستراتيجى فيقبل الهزيمة وهو بعد فى مرحلة الحشد والتعبئة .

فإذا عرفنا أن النشاط الحربى يتم على مرحلتين ، مرحلة تعبئة القوات وانتشارها على أرض المعركة ، ومرحلة الالتحام والمناورة فى ميدان القتال ، يمكن أن نقول أن السيجة هى فى الاساس مباراة فى مهارة تعبئة القوات وانتشارها على أرض المعركة واحتلال المواقع التكتيكية على ضوء استطلاع ما يقوم به الخصم من تعبئة لقواته ومواقع انتشارها . ولا يكون اللعب بعد ذلك إلا محكا للمباراة الاساسية ليعرف كل واحد ما إذا كان منتصرا أو منهزما فيها . وإن كان هذا لا يمنع أن مهارة قيادة المعركة قد تعوض القصور فى الاعداد لها فتحول الهزيمة التعبوية إلى نصر قتالى .

أما الشطرنج فهو فى الاساس مباراة فى ادارة المعارك القتالية انطلاقا من مواقع وقوات متكافئة . وقد يمكن القول أن «السيجة» مران ذهنى على «حرب العصابات» فى حين أن الشطرنج مران ذهنى على الحرب النظامية فى أسلوبها القديم حيث تواجه الجيوش بعضها بعضا قبل أن تسقط .

الفروسية ويؤدى الجبن إلى أن يضغط «معتوه» على زرار فى طائرة فيقتل ٧٥٠٠٠٠ انسان فى ومضة قنبلة ذرية كما حدث فى هيروشيما . ويقول غير أهل القرى لقد كانت تلك حربا مشروعة وهى عند أهل القرى لا أخلاقية .

الذى لا شك فيه أن السيجة لعبة ديموقراطية ومران عليها وأن الشطرنج لعبة ارستقراطية وممارسة لها . ليس مرجع هذا إلى أن السيجة يلعبها الفلاحون بقطع من طوب أو حجر على رقعة من تراب وهم جلوس على الأرض ، بينما يتفنن لاعبو الشطرنج فى اختيار رقعته وقطعه من بين أنواع الخشب الثمين أو العاج وهم جلوس على المقاعد المريحة ، لا . إنما تبرز ديموقراطية السيجة وارستقراطية الشطرنج من قواعد اللعبة ذاتها ، ففي السيجة تتساوى كل القطع فى القيمة وفى مجال الحركة . إذ كلها أحجار أو طوب أو كلاب . أما فى الشطرنج ، فثمة الملك والوزير والفارس والطاوية والفيل ثم أخيرا الجند الذين يرصونهم أمام الارستقراطيين وفرسانهم وطوابيهم وأفيالهم ليتلقوا عنهم مخاطر القتال المبكر . ويتمتع الملك بامتياز الحركة إلى أى اتجاه ولو هربا .

ويتمتع وزيره بامتياز الحركة إلى أى اتجاه وإلى أى مدى ولو منحرفا وتزداد قيود «الانضباط» على حركة كل قطعة كلما نزل مستواها الاجتماعى إلى أن تفرض على الجندى حركة واحدة ويحرم من التراجع ولو دفاعا عن نفسه .
ليس هذا هو كل الخلاف ..

أكثر منه دلالة على ديمقراطية السيجة وأرستقراطية الشطرنج أن كل القوى فى الشطرنج مسخرة لحماية الملك . ولا يهزم لاعب إلا إذا مات ملكه حتى لو كان قد فقد كل جنده وخيله وطوابيه . النصر والهزيمة فى الشطرنج مرتبطان بوجود الملك أو عدمه . ولكى تكتمل طقوس النفاق الارستقراطى لا يجوز «قتل» الملك إلا بعد تنبيه جلالته إلى الخطر : كش . لعل جلالته أو أحد رعاياه أن يجد له مخرجا أو يفديه . أما كل من هم غير الملك ، بمن فيهم الوزير ، فيموتون اغتيالا . أما فى السيجة فكل القطع يساند بعضها بعضا وتتعرض كل قطعة للمخاطر ذاتها التى تتعرض لها القطع الأخرى . وتحل كل قطعة محل أية قطعة أخرى فى أداء وظيفتها . ومن يمت يفتدى من يعيش . ثم لا يهزم إلا

من يفقد «أغلبية» قواته وحكم الاغلبية قائم على أساس المساواة بين البشر . وإذا انعدمت المساواة فلا يبقى من الديمقراطية إلا كلمة ساخرة من عقول مسخرة لاستبداد الذين يعشقون الكلمات الفارغة من الليبراليين ، الذين يتحدثون كثيرا عن الديمقراطية ولا بأس بعد ذلك من توزيع السلطات على الصفوة من الاقلية المتحكمة من ملوك ووزراء وفرسان وأفيال وطوابى لأنهم ، كما يزعمون ، «يمثلون» الاغلبية وينوبون عنها لأن : «أغلبية مواطنينا لا تتوافر لهم من المعرفة والوقت ما يلزم ليريدوا أن يقرروا بأنفسهم فى المسائل العامة وبالتالي فإن رأيهم هو أن ينيبوا عنهم من هم أقدر منهم بكثير فى اتخاذ القرارات كما قال استاذ النفاق وفيلسوف الاستبداد فى كل العصور ، البارون وراثة عن أبيه، البارون وراثة عن عمه شارل لوى مونتسكيو .

السيجة تربي الناس منذ الصغر على المساواة بين البشر ، كذلك يفعل أهل القرية . يدرّبون أولادهم على سيجة صغيرة من تسع عيون ، ثم يلحقون الصبية منهم مدرسة المساواة سيجة من خمس وعشرين عينا ، فإذا أضيف إلى تلك المدرسة التربوية ممارسة المساواة التى تفرضها الوحدة فى

النسب ، والوحدة فى الفقر والوحدة فى الوطن فلا يكون خطأ أن يقال أن المساواة قيمة أصيلة من قيم القرية .

كيف تكون المساواة قيمة أصيلة من قيم القرية ، وشباب القرية يجرون كالبهائم مربوطين فى ذيل حصان يمتطيه عسكرى ولا يقاومون ، ويرتضون أن يقفوا تأدبا إذا مر عليهم حصان حكومة لا يمتطيه عسكرى ؟ - أنه القهر منذ «الغارة» ، يوم أن استنكروا المنكر بدون خلاف فأنكرت السلطة عليهم استنكارهم . وقاوموا انتهاك الحرمات فانتهكت حرمااتهم . دمرت بيوتهم وشردت نساؤهم وأطفالهم حتى النيل الابيض وكردفان فى السودان . ونهبت أموالهم لتضاف إلى ثراء الناهبين ، ورفع جدودهم على الخوازيق قتلا شر قتلة وقدمت جثثهم كلاب .. ومازال العائدون مقهورين حتى دخل فى نسيج حياتهم فأصبح كل منهم انسانا مقهورا . وحينما يقهر الانسان حتى يتحول إلى انسان مقهور يتسق فكرا واردة وسلوكا مع «حالته» فلا يشعر بالقهر إلا إذا نبه إليه تنبيها قويا . حينئذ يجزع من انكار ذاته فيتملص من محاولة تغييرها فلا يبقى أمامه إلا أن يتجنب المنبهات . ولقد كانت

الحكومة أقوى المنبهات إلى التناقض بين قيمة المساواة ومقام
المقهورين فالغوا من حياتهم فعليا وعقليا ونفسيا وسلوكا أية
قربة بينهم وبين «الحكومة» . لا قربة عدا ، ولا قربة ولاء ،
ولا قربة انتماء ، ولا قربة رجاء . فاستقامت حياتهم على
وثيق المساواة فيما بينهم وعوضوا حاجتهم الدفينة إلى العزة
بأن أضافوا إلى أبطالهم الشعبيين القدامى من بنى هلال ،
أبطالا معاصرين هم أولئك الاولاد «الجدعان» الذين يتحدون
الحكومة وتطاردهم السلطة فلا تصل إليهم فى مخابئهم
الاسطورية . أولئك الذين تغنى لهم فتيات القرية ، ويرسل
إليهم الرجال الاموال القليلة خفية ، ويحلم كل ناشئ
بالانضمام إليهم ، ويدعى بعض الشباب أنهم أصدقائهم .
أولئك الذين تسميهم السلطة من «غيظها» الاشقياء أو
المطاريد ، خاصة بطلهم الخرافى سند عثمان . أنهم نماذج
الانسان الذى يفتقده فى ذاته كل انسان فى القرية فينتمى
إليه تعويضا عما انتقصه القهر من انسانيته . ومازال ذاك
التعويض الذاتى يتراكم حتى أصبح أهل القرية لا يبالون بما
يلقونه من قهر الحكومة ويبررون السلبية بما أفتى الامام .

ولكن يعوبون كما قال على باشا مبارك حين قال «ذهب
بهجتهم وقلت أموالهم وظهرت عليهم الكآبة والفاقة منذئذ» .
منذ الفارة .

(٥)

الرجال لا يعملون بعد أن طغى النهر على ميادين العمل
إلا غزل الصوف بمثل المغازل المحفورة على جدر معابد
الفراغة . وقتل الحبال من ليف النخيل ، أو «ضفر» المقاطف
من سعفه . ويتحلق المقامرون منهم حول «الكحريته» ، يعدون
منحدرا على الرمال ، يدفعون ، على التوالى ، بالببيض «النئ»
دفعاً رقيقاً لا يحطمه وهو «يتكحرت» هابطاً ليصيب بيضا
سبق أن تدرج واستقر أصابة رقيقة أو يخيب ، إن أصاب
فقد كسب صاحب البيضة كل ما تراكم فى أسفل «الكحريته»
من بيض خائب فيما يشبه إلى حد كبير لعبة «البلياردو» . أما
الشباب ففي الرهبات يلعبون «القلوى» التى يسميها أهل

المدن «التحطيب» ويشوهونها فيحيلونها رقصا على المسارح .. وما هي كذلك ..

التحطيب نزال جاد بالعصى الصلبة من «الشوم» يباح فيها الضرب حتى الموت ولا ثأر . مثلها مثل المبارزة بالسيف رياضة الفروسية فى بعض عصور أوروبا . ولأن التحطيب رياضة عنيفة فإن الكبار يدرسون عليها الصغار ، ولكن لا يمارسها من الكبار أنفسهم إلا من يقدر على ممارستها وهم قليل .. أنها رياضة الرجولة والشباب .
وللتحطيب تقاليد وقواعد وآداب ..

أول تقاليدها هو المدخل إليها حين تكون المباراة «رسمية» . وهى تكون كذلك إذا ما دخلت طقوس الافراح أو انعقدت حلباتها فى موالد أولياء الله . نأخذها رسمية فى أحد أفراح القرية حيث تكون مقصورة على أهلها . ينعقد السامر فى «الرهبة» ويبدأ الطبل دقاته فيندفع من بين الرجال إلى الحلبة من يريد أن يبارى حاملا عصاه . لا تزيد على متر ونصف طولاً . يندفع إلى حيث يقف حامل الطبل متصنعا الهجوم .

وقبل أن يدركه يقف ويقول «سو» . لا يقف على معنى قول «سو» غير القادرين على فهم لغة الفراعنة الرمزية المحفورة على جدران المعابد ، أما القادرون فقد يعرفون أن «سو» هو الصوت المنطوق لكلمة «سوت» اسم نبات الحلفا الذى كان رمزا لاهل الصعيد فى حروب غزوهم المنتصرة للوجه البحرى الذى اتخذ أهله من «النحلة» رمزا ، فكان معارك التحطيب تبدأ بأن يعلن كل من المتبارين أنه «صعيدى» فسينتصر . ولا حد ولا حصر لما تنقله سفينة التاريخ عبر القرون . يرد حامل الطبل «سو» ، ويدق على طبله ايقاعا راقصا ، فيرقص حامل العصا بعصاه رقصة رصينة لا يتحرك فيها الا قدماه وهو يستعرض فى حركات عصاه مهارة تحكمه فيها ، ولا يجوز - طبقا للتقاليد - أن تزيد فترة الرقص على دقيقة والا كان الرجل «رقاصا» . وهو فى القرية عيب . فإذا انتهى انبرى له من يقبل التحدى . يكرر ما فعله المتحدى . حتى إذا ما فرغ من رقصة الافتتاح وقف كل منهما يواجه الآخر على محيط دائرة السامر متقابلين . وقف ساكنا وعصاه ممدودة مدلاة

يلامس طرفها الارض . ويدق الطبل دقة قوية ايدانا بالقتال .
وتتطلق بعض الزغاريد من نسوة يحطن بالسامر يشاركن ،
من وراء ظهور الرجال ، فى الفرح بمباراة قد يقتل فيها رجل
رجلا آخر . يرفع كل منهما عصاه رأسيا مادا بها ذراعه إلى
أقصاه ويبدآن فى الدوران على محيط دائرة السامر مشيا
إلى الخلف ثم تزيد سرعة دورانهما حتى تكاد تكون جريا .
وفى لحظة خاطفة يندفعان إلى مركز الحلقة ليلتحما ويبدأ
الاستعمال « الحر » لعصى الشوم .

وهو حر بمعنى أن لكل لاعب أن ينال من منافسه ضربا
فى أى موضع من جسمه . وأن يحتال إلى ذلك بأية وسيلة .
ولنأفسه أن يصد الضربة بعصاه وأن يردها كيف استطاع .
ليس فى صراع التحطيب « حركات » مرسومة مقدما . انما هو
نزال جاد لا يفرض على المهارة قيودا . غير أن هذه
الحرية ذاتها قد حددت لمن يريد أن ينتصر قواعد
الحركة هجوما ودفاعا ، بأن حددت تلك المواضع من
الجسم التى يجب أن يستهدفها اللاعب حتى ينتصر ،

وتلك المواضع التى لا ينبغي له أن يحاول لمسها ولو كانت
مكتشفة أو حتى لو كشفها له الخصم عامدا وإلا خسر ..
الرأس هى الهدف الأول للضرب . لا لأن تلك قاعدة ملزمة
من قواعد التحطيب ولكن لأن ضرب الرأس يؤدي إلى سقوط
صاحبها وانهاء المعركة لحساب الذى ضرب فى المعارك.
الحقيقية . والتحطيب تدريب على المعارك الحقيقية . من هنا
كانت الرأس أولى بالهجوم وأولى بالدفاع . وكان الهجوم عليها
والدفاع عنها هو المحور الذى تنور عليه وتدور حوله مناورات
المتبارين . وإذا تحتل الرأس موضعها العالى شكلا وموضعا
تصبح رعونة من أى لاعب المغامرة بضرب جانبي الجسم .
ذلك لأنه حينئذ يخفض طرف عصاه الى حيث الموضع
المكتشف فتتكشف رأسه ويكون من الخاسرين . الضربات
الممكنة مع الاحتفاظ بالعصا درعا أفقيا أمام الرأس تحميها
تكون بطرف العصا تحت الابط . وتبلغ المهارة قممتها حين
تخرق القاعدة بدون أن تتلقى الجزاء . إنها «الشطارة»
المعترف بها فى كل الميادين . وتكون فى التحطيب بأن يكشف
اللاعب رأسه مرة أو مرات متحديا غريمه وهو واثق أن عصاه

ستأخذ موقعها الدفاعى قبل أن ينقض على رأسه طرف عصا
الفرم . ولا يفامر اللاعبون بمثل هذا التحدى الا القليل ...
الى هنا تبدو المباراة مملة . يستطيع أن يمارسها لاعبان
ثابتان على الأرض يتبادلان ضرب العصا بالعصا أمنين . هكذا
تبدو مملة على أيدى «الرقاصين» المحدثين ذوى الجلابيب
المخططة على المسارح . ولا هكذا التحطيط . ذلك لأن القانون
الأساسى للتحطيط أنها مباراة هجومية . من يقبل مباراة
التحطيط ، ثم يختار موقع الدفاع محتميا بعصا يخسر ،
وعلمة خسارته أن يتقدم إليه واحد من الحاضرين قائلا «سو»
ويأخذ منه العصا ليكمل المباراة . على الطرفين اللاعبين إذن
أن يلتزما الهجوم وهنا المتعة الحقيقية التى لا يحيط بها وصف .
فقلما توجد رياضة يكون المتبارون فيها مهاجمين دائما ماعدا
«الجودو» حيث الكف عن الهجوم هزيمة . إن أقل ما يتطلبه هذا
أن يكون موقف الدفاع مقدما لازمة لهجوم مرسوم . وفى
محاولة التوفيق بين لزوم الهجوم دائما ولحظات الدفاع العابرة
يكن سر التفوق بين المتبارين . فى المعارك الحقيقية بعضى

الشوم يعتبر التراجع ولو دفاعا هزيمة وعارا والتعطيب مران على المعارك . وقد يجد اللاعبان نفسيهما فى موقف هجوم متكافئين . طرف عصا كل منهما يواجه موضعا مكشوفاً من جسم الآخر بحيث إن ضربه . ضربة . حينئذ لا ينبغى أن يضرب أحد أحدا . لأن التعطيب كما لا يقبل الدفاع لا يقبل التعادل . لابد من النصر الواضح وهو صعب المنال إلا للماهرين .

وينال الماهرون النصر بالمناورات البارة التى يشترك فى أدائها الجسم بكل أعضائه والعصا بكل حركاتها . الجسم يدور بطيئاً أو سريعاً ، يتقدم ويرتد ويلف ويقفز ويلتحم ويبتعد تصاحبه العصا التى يكون عليها أن تتسق حركة مع حركات الجسم ومناوراتها ، فهى تلف وتدور وتعلو وتهبط وتهاجم وتدافع فى مناورات توهم الخصم بالضرب وليس الضرب غايتها بل غايتها أن تتحكم فى حركات الخصم وعصاه وهو يتابعها وتستدرجه الى مواقع ومواضع تبدو من جسمه فيها ثغرة فتكون الضربة المقصودة التى تنتهى بها جولة لتبدأ جولة جديدة من الموقفين الأولين .

وكما يكون الدرس الأول للاعبى الكرة الانتباه «الكرة» وليس للاعب ، ويفقد جزءا من عظام رأسه من يركز انتباهه على من ينازله فى التحطيب . إن الاصابة تأتى من « طرف » عصا الخصم . ذلك الطرف الذى لا يثبت فى موضع واحد ولا يتحرك فى اتجاه واحد ، والذى يستطيع اللاعب الماهر أن يضيف على حركته سرعة تعز على المتابعة أو حتى على الرؤية . لو تصورنا «طرف» العصا كرة سحرية تحركها قوة خفية منطلقة الى الارتطام بالرأس من أى اتجاه وكل اتجاه بسرعة كونية وعلى اللاعب أن يردها عنه بعصا يحملها فذلك هو التحطيب . إذ على كل لاعب منذ «سو» أن يعدم السامر والخصم على الطريقة «الوجودية» وأن يشد عينيه وأعصابه الى طرف عصا خصمه فى حركاتها وليس إلى العصا ذاتها . عليه أن يلصق بصره به فى أى موضع كان وأن يستجيب كل أعضاء جسمه وحركة عصاه استجابة طليقة للرؤية لتنتقل من وضع الى وضع تبعا لانتقال ذلك الطرف الذى يحوم ويناور وينقض بسرعة حوله . ثم عليه ، فى الوقت ذاته ، أن يأخذ من كل موضع جديد مقدمة لضربة ممكنة يوجهها الى خصمه بطرف عصاه

هو ، وهذا ما يعنى أن يكون قادرا على أن ينتبه الى خصمه ولا ينتبه اليه فى الوقت ذاته . باختصار التحطيط مباراة بين طرفى عصاتين تحركهما أيدي متباريين وليست مباراة بين لاعبين ففيها من الاعجاز بقدر ما فيها من العنف .

ليس غريبا بعد هذا ألا تستمر الجولة أكثر من خمس دقائق ، لا يحتمل أقوى اللاعبين وأكثرهم مهارة الجهد الذهني والعصبي والعضلي الذي تقتضيه لعبة التحطيط أكثر من خمس دقائق يخرج بعدها اللاعب مجهدا بادى الاجهاد . إن كل ما يجتاح العالم الآن من رياضات العنف التي تصدرها «اليابان» حيث الضرب بالأيدي والارجل والحناجر تبدو «تهريجا» بالقياس الى لعبة أهل القرى لو يعلمون .

تلك قواعد التحطيط التي ولدتها حرية المباراة، من يخالفها لا يخرج على قاعدة مرسومة بل يصاب اصابة بالغة . وهكذا تصنع الحرية من خلال مخاطر الفوضى حدودها وتبقى حرية .

وللتحطيط آداب تصوغ تقاليده وقواعده . أولها الاحتمال وعدم الشكوى أو الانسحاب بالرغم مما تنطوى عليه المباراة

من مخاطر جسيمة . وهو ما يرقاه المراقبون من السامر .
فحين يبدو الارهاق على أحد اللاعبين أو حين يوشك أن ينهزم
لعدم التكافؤ ، وهو ممنوع من الانسحاب ، على أحد
الحاضرين أن يتقدم اليه طالبا عصاه ليحل محله ، وعليه أن
يسلم عصاه بغير اعتراض ، وهكذا تستر آداب اللعبة عجز
المتبارين وتحفظ للمباراة بحيويتها بدون أن تجرح مشاعر
غير المهرة أو العاجزين . ثم لا عداء ولا ثأر إذا مات أحد
اللاعبين مصابا في الحلبة أو من أثر إصابة في الحلبة .
فعنف التحطيط ليس قتالا بل اعداد الناشئة والشباب لمستقبل
ملئ بالعنف الخطير . لهذا يعلم الآباء أبناءهم تقاليد اللعبة
وقواعدها وأدابها وهم بعد صغار لا يحملون الشوم بل «بوص
القيضى » أو سعف النخيل . ولا يكف الآباء عن تحريض
وتدريب الناشئة من أولادهم على مواجهة متاعب الحياة
وقسوتها من خلال ألعاب عدة بالغة العنف ، ولا الأولاد يكفون .
ليس هذا انتقاء فلا تعرف القرية من أوجه لهو ولعب الصبية
من أولادها إلا العنيف .. ولا الصبية يعرفون . إنما هي الفطرة
التي تعد في ملاعب الطفولة كل صغار عالم الحيوان لمواجهة
مخاطر الحياة .

(٦)

يتعامل صبية القرية مع الطبيعة تعاملًا مباشرًا في أغلب الحالات والأوقات . فلا غطاء ولا كساء ولا حذاء . يعيشون شاربين خارج البيوت لا مشردين فلا يلتقون بأبائهم منذ الصبح إلى أن يجمعوهم بعد العشاء . يلتقون معا ويتعارفون ويتعاركون ويلهون ويلعبون كما سيفعلون حين يكبرون . وحين يكبرون ستكون ألعابهم قد أعدتهم لممارسة العنف واحتمال ممارسته .. وهذى نماذج ..

«الطرقة» ...

يقطع من سعف النخل جزء غليظ فيصبح عصا غليظة . تخفف قسوتها بأن يشق أحد أطرافها إلى فروع كثيرة . فإذا ضرب بها أحد «طرقت» فكانت منها الطرقة اسما للعبة قاسية العنف ..

يصنعون من باقى سعف النخل « طييانا » مفردها «طاب» . والطاب شريحة رقيقة من الجزء الخارجى من السعف . طولها نحو عشرة سنتيمترات كل منها بلون السعف الأخضر على

جانب ويأخذ لونه الأبيض على الجانب الثانى من لباب السعف الذى شق منه . يالزم اللعبة أربعة طييان متساوية الطول . ثم قطعة رفيعة من السعف أقل طولاً من الطييان .

ويبدأون اللعب ...

يأخذ كل لاعب بالطييان فى كفه ثم يلقيها على الأرض فان جاءت كلها وظاهرها اللون الأخضر فقد حصل على « ستة خضرة » .. لا يعرف أحد لماذا هى ستة مع أن الطييان أربعة . على أى حال يتبادل اللاعبون إلقاء الطييان حتى يحصل أحدهم على « ستة خضرة » فيصبح من حقه أن يكون « ملكا » . وعلامة هذا أن يملك « الطرطقة » « العصا » . ويبدأ اللعب على دور الوزير . ويلقى كل واحد ، ماعدا الملك ، طيياته الى أن يحصل واحد منهم على « أربعة بيضا » . يكون اللون الظاهر لكل الطييان أبيض فيصبح وزيراً . يأخذ تلك القطعة الرفيعة من السعف ويضعها فوق اذنه . لماذا اذنه ؟ رمزاً للقلم كما كانت العصا رمزاً للقوة . ميراث عصور كان الملك فيها للاقوى وكانت الوزارة للعلماء .

ويل بعد ذلك للعبة كما يحدث فى أغلب العصور .

يتناوب الباكون إلقاء «الطبيان» . تمارس الرعية نشاطها
محكومة بالصدفة . الى أن يكون من سوء حظ واحد منهم أن
يحصل على «قتلة» . ودالاتها لا تخفى . وعلامتها أن يأتى
طابان أخضران وطابان أبيضان . حينئذ يتوقف اللعب الى أن
تنفذ العقوبة على من لم تكن له إرادة فى وقوع الجناية . تبدأ
المحاكمة .

الملك : يا وزير ...

الوزير : حككم يسير ..

الملك : كام وكام .

الوزير : « يسمى أى عدد من الضربات يريده » .

فيمسك الباكون بمن حكم عليه ويطرحونه أرضا على ظهره ،
ويرفعون قدميه العاريتين مضمومتين بقوة أيديهم المتعاونة .
ويبدأ الملك بكل ما يملك من قوة تنفيذ الحكم ضربا «بالطرطقة»
على قدمى الضحية الى أن يستوفى العدد الذى أشار به
الوزير .

قاسية ؟

ليس الى الحد الذى يتصوره الذين لم يشاركوا فيها .

لأنهم لا يعرفون أو قد يعرفون أن ممارسة الحفاء تستتبت فى الانسان طبقة من الحراشيف السميكة تغطى باطن قدميه . أكثر سمكا من نعل الحذاء المصنوع من جلد البقر وأقل منه حساسية . وهى تزداد سمكا مع تقدم العمر . وقد تصل فى سن الكهولة الى ما يقارب ربع السنتيمتر سمكا . وحين تجف فى فصل الجفاف تتشقق كطمى النيل الذى يخلفه فوق التربة بعد انحسار الفيضان . حينئذ يعالج الكبار زوائد الجافة التى تعوق سيرهم حفاة بنصل سكين حادة . يقطعونها ويصقلون حوافى الشقوق .

نوع غريب من البيديكور .

لا تكون لعبة «الطرطقة» إذن بمثل ما يظهر من قسوتها مع أن العقوبة قد تصل الى مائة ضربة لولا أن يهن ذراع الملك الصغير . أما إذا تحطمت بعض فروع «الطرطقة» ذاتها، فقد أعدوا من قبل أكثر من «طرطقة» لمواجهة مثل هذا الموقف.

وكما هى سنن الحياة لا يدوم الملك لأحد . يسقط الملك إذا ما حصل أحد الرعايا على «سته خضرة» فيصبح ملكا ويستولى على أداة السلطة . ومثل هذا يحدث للوزير . ويصبح

الحاكم محكوما ، وتتاح فرص الانتقام . وقد تتحطم «طراطق» كثيرة على أقدام من كانوا ملوكا أو من كانوا وزراء . ولكن هذا لا يحدث كثيرا . فقد تعلم اللاعبون الصغار ، من لعبتهم ذاتها ، أن كل شيء متغير وأن على كل واحد أن يتحرر من غرور المقدرة الراهنة ويتحصن ضد مخاطر المستقبل . فينخفض عدد الضربات بفعل وعى الوزراء قواعد تداول السلطة . ويصبح الملك الواعى تداولها أقل عنفا فى تنفيذ الاحكام . ويفرض قانون تداول السلطة على الرعية أن يتعاونوا ، كل فى موقعه ، على الحد من قسوة اللعبة المشتركة والاحتفاظ لها بغايتها المرحية .. الى أن يحدث اضطراب فى العلاقات بين الافراد ، نزاع على البلع مثلا ، فتسترد اللعبة قسوتها فلا تجدى حتى الحراشيف .

ولكنهم يتعلمون ما هو أجدى فى حياتهم من اللعب . المقدرة على احتمال الألم . مهما تكن العقوبة قاسية ، ومهما يكن تنفيذها عنيفا ، ومهما يكن راعها من رغبة فى الإيذاء ، لا محل لرفض العقوبة أو الشكوى منها أو التعبير عن الألم صوتا أو حركة أو دموعا ، ومن يفعل لا يكون جديرا بالاشتراك فى

لعب القرية بكل أنواعه ، يشيع عنه ما حدث فيصبح منبوذا
الى أن يتحسدى ويثبت أن الغلام لا يزال رجلا .
لماذا ذاك العنف العنيف الذى تنطوى عليه كل ألعاب
القرية؟

قسوة الحياة فى القرية خلقت أرقى فضائلها : احتمال
القسوة لتستمر الحياة . غيبة الأمل فى مغالبة الحياة ، خلقت
فضيلة الكف عن الشكوى لمن لا أمل فيه . وهكذا ما فتئت
القرية تدرب أولادها وهم صغار يلهون على ما سيحتاجون إليه
حين يكبرون ويعملون . تقدم للهوهم ألعابا قاسية لتحصنهم
ضد قسوة الحياة الجادة . كما يلحق الجسم بالميكروب
ليتحصن ضد الإصابة بمرضه . وعلى مدى الحياة الطويلة
وأجيالها المتعاقبة يتعلم كل مجتمع ما هو فى حاجة اليه . كما
تعلم مجتمع القرية منذ الغارة أن الشجاعة رأس الفضائل كما
تكون بالاقتحام الإيجابى وهزيمة القاهرين عنوة تكون بهزيمة
القهر ولو سلبيا بتحمل الآلمه وعدم الشكوى منه ولو كانت
الحياة ذاتها هى ثمن الصمود .

والأ؟

فلماذا تزج القرية بأبنائها وتهتف للمنتصر منهم فى لعبة «دارت» ولعبة «العضمة» وكل منهما تنطوى على مخاطر الموت أو الجرح الجسيم وكلها تبيح العنف بدون حدود .
«دارت»...

يدق وتد فى الأرض الصلبة يتصل به حبل غير قصير ، متران تقريبا . ويصطنع كل لاعب «زخمة» . وهى حبل مجدول من النسيج الغليظ ، ويلقيه فوق الوتد . وتحدد القرعة من يمسك بطرف الحبل أولا . فإذا تعين كان عليه أن يبعد بينه وبين الوتد بأن يشد الحبل ولا يرخيه أبدا . وأن يمسكه بكفتي يديه حتى لا يستعمل أحدهما . ثم عليه أن يحول بين اللاعبين وبين «خطف» كل منهم «زخمته» ، وذلك بأن يلمسه بقدمه ، ويتحلق اللاعبون حوله يتظاهر كل منهم بأنه يهم بخطف الزخمة ، ويستجيب ماسك الحبل فيدور جريا مبعدا من يحاول طاردا له بإحدى رجليه أو يلمسه فيحل محله . ويتكاثر اللاعبون حركة . ويشاغلون ماسك الحبل وهو يجرى دائرا متقدما وراجعا ، محيط الدائرة التى رسمها حبله المشدود أبدا . ولا يلبث أحد اللاعبين أن يخطف «زخمة» بدون أن يدركه

حارس «الزخم» . ثم يليه آخر ، حتى تبقى زخمة واحدة فتصبح اللعبة أكثر متعة . انتباه الحارس أصبح منصبا على زخمة واحدة . وباقي اللاعبين لا يكفون عن محاولة خطفها . وتلك فرصة مواتية ليلمس منهم أحدا . فإذا لم يفلح وانتهى الأمر الى أن فقد الحارس ما كان يحرسه ، واسترد كل لاعب «زخمته» المجنولة بدأ الضرب .

فى هذه المرحلة يتبارى اللاعبون فى ضرب الحارس . «بزخمهم» المجنولة ويتبارون فى عنف الضربات أيضا . ويكون على الحارس أن يدور ممسكا بحبله شادا له ليتقى الضربات ويتلقاها مطلقا قدمه فى اتجاه كل ضارب ، وسيبقى كذلك إلى أن يلمس لاعبا فيبدأ اللعب من جديد باعادة وضع «الزخم» فوق الوقت ...

وقلما يتيسر لحارس أن يلمس واحدا من الضاربين قبل أن تكون أطراف الزخم قد أدمت وجهه . ولا انسحاب ، ولا شكوى . ولا بكاء . الابناء يلهون والاباء يراقبون معجبين بالقوة والمقدرة على احتمالها معا ..
والعضمة»...

العضمة لعبة عنيفة وعشاء معا . أنها لعبة ليالى الأهلة
حيث لا يكاد يرى أحد أحدا وتتعارف الاشباح بالاصوات
وتعجز أضواء السماء الباهتة عن أن تكون بدائل هادية .
واليالى المحاق فى القرية أحكام . يتجمع الرجال فى المناظر
(المضايف) يسمرون ولا يدبون فى الدروب المظلمة الاجامعات
غادية أو رائحين خشية الغدر واجتتابا للشبهات الظالمة .
فتخلو الدروب والرهبات والخرائب لعبث الغلمان ولهوهم العنيف
. وتتعد لعبة «العضمة» ليلة وراء ليلة الى أن تتاح الرؤية بنور
القمر الجديد فيكفون الى أن تعود الأهلة مرة أخرى . وهو وقت
كاف لجبر العظام والتثام الجروح التى خلفتها لعبة «العضمة» .
و«العضمة» من «العظم» . شظية من العظم ، يختارونها
ويميزونها منذ النهار كما يختارون المكان ويميز كل فريق
أفراده ويتعارفون . يكل كل فريق إلى أطول أفراده باعا ليكون
ممثله عند «الموق» و«الموق» هو المكان الذى يقف عنده ممثلا
الفريقين . وتقدف من عنده «العضمة» لتعود اليه .
يبدأ اللعب من تختاره القرعة . فيلقى ممثله بشظية العظم

الشنطية فى جوف الليل ويقايا الخرائب وأكوام الاتربة وما
يغطى دروب القرية من نفايات . وعلى أفراد كل فريق أن
«يعثروا» على العضمة وأن يعودوا بها الى الموق . فيمشطون
الأرض بأيديهم الصغيرة ويدسون أصابعهم فى الجحور
خائضين بقايا الروث والتراب أو الطين ، باحثين عن «العضمة»
فإن عثر عليها واحد من فريق عليه أن يطلق صيحة متفقا
عليها تقول «حَيْتَكَ» ثم يعود بها الى الموق جريا وليس
تسللا .

الى هنا تبدل لعبة عمشاء ولكن غير عنيفة .
أبدا . يبدأ اللعب «الجد» بعد أن تنطلق صيحة «حيتك» إذ
يعلم الباقيون أن «العضمة» لم تعد فى مكان من الأرض فيكفون
عن نبش الأرض ، ويعرفون من جرس الصيحة إلى أى فريق
ينتمى من صاح . هناك يكون مباحا لأفراد الفريق الآخر أن
يعترضوه وأن ينتزعوا منه «العضمة» . ومباح لأفراد فرقة أن
يدفعوا المعارضين ، ويتبادلون العضمة فيما بينهم ، وعلى من
ألت اليه أن يصيح «حيتك» فيعترضه الآخرون . ومباح أن يلجأ
كل فريق الى كل وسائل العنف ليكون هو الذى عاد «بالعضمة»

الى «الموق» . ويصبح الأمر اقتتالا حقيقيا . وتختلط الاجساد المتصارعة بما يثيره الصراع من سحب الاتربة التى تزيد الظلمة ظلاما فلا يقع تحت الحس إلا الصياح والصخب ورائحة الغبار الكثيف .

كيف تنتهى هذه اللعبة ؟ ..

قلما تنتهى إلا حين يعجز اللاعبون عن الاستمرار فى الاقتتال . وقلما تتسع ليلة واحدة لأكثر من جولة واحدة . وقلما ينجو أحد من اللاعبين بجلبابه دون تمزق أو بجلده دون جروح أو بعظامه دون كسور ، وما تنتهى سلما إلا بخدعة مدبرة يسر واحد من فريق إلى زميل قريب بأنه قد وجد العضمة ويصيح ثم ينطلق هو وزميله عائدين الى الموق فلا يعرف الفريق الآخر أيهما الذى يحملها ويتكاثرون على أحدهما فيقاومهم ما استطاع حتى يدرك الآخر «الموق» يحمل العضمة إذا كان حاملا لها . حين تنكشف الخدعة يثار الفريق الآخر من المخادعين ويبدأ اقتتال صريح العداء لا يشارك فيه كل اللاعبين ، إذ تكون اللعبة قد انتهت .

فى الصباح يعلق الكبار على ما جرى فى الليل وهم يضمّدون جراح المصابين بما يدسونه فيها من مسحوق البن

أو التراب ثم ينقلون خبرة صباهم الى أبنائهم ويعلمونهم كيف
يعثرون على «العضمة» وكيف يعنون بها إلى «الموق» صائبين
لا مصابين .. فى الليلة القادمة ..

ولا أحد يكف عن اللعب ، ولا أحد يشكو ، ولا أحد يبكى ولو
تحطمت عظامه .. إلا أن تكون «عقريّة» كامنة فى أحد الشقوق
لدغث غلاما ، فله أن يصرخ «عقريّة» ايذانا بالكف عن اللعب
فورا وتعاون الفريقين على حمل الملدوغ الى منزل أهله ...
وكثيرا ما كانت تقطع العقارب بتدخلها السام بهجة اللعب
العنيف ...

(٧)

فى الأيام الأولى من الفيضان تتدفق مياه النيل العكرة
بالطمى الى المصرف الأول الذى يلى البيوت طاردة ما كان
فيها راكدا مطهرة مجراه من النفايات العفنة ومن صفار
أطفال الطين كى لا يفرقون . ويتحدى تيارها صبية آخرون ،
ينزلون اليه من بيوتهم وعلى كل واحد منهم جلاباب أبيض
تنتثر على مقدمته بقع جافة من الدماء داكنة . وقد علق فى

رقبته خيط دقيق «أمشورة» قطعة قصيرة دقيقة من سعف
النخل الأخضر حفرت عليها دوائر غير عميقة ، يمشى كل
منهم وقد باعد ما بين قدميه وأبعد جلبابه بإحدى يديه حتى لا
يلمس الجلباب جرح الختان . فإذا ما حازت المياه الجارية
أعلى أفخاذهم رفعوا جلبابهم ليتيحوا للمياه الدافقة فرصة
تطهير الجروح مما قد يكون بها من صديد ، يبقون هكذا
واقفين كسرب من طيور أبو قردان بضع ساعات وهم سعداء
بأن دخلوا مرحلة الاعداد الجراحى لمرحلة الرجولة . ويعلمون
أن بعض أعضائهم أعز من الآخر فيتفاخرون بحفظهم بما
هو عزيز وهم يتضاحكون . حتى إذا ما اكتفوا انصرفوا الى
بيوتهم مهرعين . هناك تكون كل أم ذات ابن جريح قد أعدت
دواء الجروح . أنزلت من فوق سطح البيت بضعة من بوص
القيضى القديم . تتأمله حتى إذا ما لمحت خرما دقيقا نزلت
القشرة فإذا بلباب البوص وقد حوله السوس إلى دقيق ،
تجمعه الأم فى أنية . فإذا ما عاد المحروس ابنها من نهر
التطهير رشت على جرح الطهارة دقيق البوص فكان فيه
الشفاء العاجل بإذن الله . ولم يحدث أبدا فيما يذكر أهل

القرية ان استعصى الشفاء على ذلك الدواء ... واسأل مجربا ولا تسأل طبيبا ، فلا ختان قبل الفيضان ولا بعد الفيضان .
لهذا فإن موسم الفيضان الذى هو موسم البطالة من العمل والشقاء بالنسبة الى العامة هو موسم عمل محمود المزين خاصة .. اختاره العمدة من بين المزينين وسلمه إلى طالبيه فى المركز الذين سلموه الى طالبيه فى مكتب الصحة بعثة لمدة أسبوع تعلم فيها كيف يجرى عملية الختان . فإذا جاء موسمه انهمك فى ختان المنتظرين الفيضان منذ عام ، وليكون حكما يروى للناس من بكى ومن لم يبك من الصبيان . من أجل ذلك يتحمل الصبيان الألم فالألم ولا العار . ولقد حمل «حكيم الصحة» بعد البعثة عينات من الانوية مطهرات الجروح . فلما نفدت لم يتذكر أن أحدا قد تذكره فأمدّه ببديل عما نفد . فلم يهتم بمن لم يهتموا به وبارك دقيق السوس ، كما أن أحدا لا يهتم بأن يتابع نشاطه الصحى أو نشاط صحته . فبقى محمود المزين حكيمًا للصحة حتى كادت الشيخوخة أن تطفىء نور عينيه ، خلال تلك السنين الغبراء لم يفلح الخوف من العار فى أن يكف الصبية عن البكاء ، بل أنهم يصرخون . إذ

لا يحس أحد غيرهم ولا يبصر تجاوز الموص في يد مرتعشة
من الكبر تقودها عين غير مبصرة وعين بين بين .

مالم ترتطم الوالدة بصخرة لا تفقد جنينها ، فهي في
حركة دائمة عاملة لا تهدأ في ترتيب ادارة مملكتها ورعاياها
من الأولاد والبنات و«ممتلكاتها» من المواشى والبهائم والاعنام
والواجن ، وهي الساقية ، الراعية ، الطاحنة ، الخابزة ،
فجدر جسدها متماسكة فماسكة جنينها ، وهي تلده بأقل
اعانة وعناء ، ولا تكف النساء عن الولادة . غير أن فترة من
الاجهاض «الحكمى» تمتد ثلاث سنوات بعد أن يولد الطفل ،
وهم يعبرون عن الاجهاض بلفظ «أرم» .. من الرمى أو القذف .
ويعتبرون أن من يموت طفلاً دون الثالثة «أرم» . مثله مثل من
لم يولد قسط . وحين يموت فهو أمر الله ولا يتساطون
ويدفنه والده ويعود الى ما يشغله فلا جنازة ولا عزاء ولا
يحزنون . ولا يقيدون اسمه في «دفتر الوفيات» عند العمدة
لأنهم لم يقينوا اسمه أصلاً في «دفتر المواليد» مادام لم يبلغ
الثالثة . فإذا بلغها قيدوه وأعدوه للختان . وبمناسبة الختان
يعلقون في رقبتة رمز الحياة الفرعونى مصنوعاً من قطعة
دقيقة من سعف النخيل حفرت عليها دوائر غير عميقة .

يموت كثير من الأطفال دون الخامسة . لا تنتقص من عددهم زيادة عدد «الاحبية» التى يصطنعها الوافدون من المغاربة قاصدين الحج الى بيت الله ، ويزعمون أنها تحفظ الصغار وتطيل الأعمار . أما بعد الخامسة فيدخل الطفل بذاته معركة ضد كل أنواع الأمراض . ولكل مرض علاج . الجروح تغلق بالبن أو التراب ماعدا جرح الختان فيداوى بدقيق السوس ... الالتهابات الجلدية بالطين . الدمامل بأوراق البصل المشوية قبل أن تنبلج ، فإذا انبلجت فعجين مشبع بالملح أو غطاء من أوراق الخروع . أما أمراض العيون «فبالخبط» . والخبط هو أوراق شجر السنط الرقيقة . تجمع وتغلى حتى تصير عجينة ثم تطمر بها العين المريضة . ولما كانت ذات أثر فوري فى امتصاص الحرارة فإنهم يستبشرون بها علاجاً للمرض إذ الحمى عندهم هى علامة كل مرض . وحين يصاب واحد منهم «بالرعاشة» (الكوليرا) فوعاء نو نار موقدة يلقى فيها مسحوق الشطة . يستنشق المريض دخانه النفاذ فتتوقف الرعشة .. خلال تلك المعركة التى تمتد حتى السادسة عشرة يموت من يموت مأسوفاً عليه . ومن يبقى فقد تحصن ضد

الامراض الكثيرة التى مر بها فقلما يمرضون أو يموتون مرضا بعد ذاك السن إلا بفعل العقارب والثعابين ومعارك الشوم والأوبئة ومن يفلت يموت شيخا .

إلا إذا أصابته دون الشيخوخة نقطة . وهى من فعل الجن . يكون الرجل دابا على الأرض موفور العافية ثم يقع . فإن أدركوه ميتا فقد قتلته أنثى من الجن كان «مخاويها» . والمخاواة علاقة غير شرعية بين جنية اختارت عشيقها من الانس وارتضى هو تلك العلاقة الأثمة ، فإن هجرها سكبت على قلبه من لعابها الكاوى نقطة فقتلته فورا . أما إذا أدركوه حيا وقد شل لسانه أو بعض أعضائه فهو جن قد تلبسه انتقاما لأمر لا يعلمه إلا هو ، فيدعون الشيخ عبد الرزاق على عجل ، إنه مطهر الاجساد من الأرواح الخبيثة ، يحضر الشيخ ويكون المريض قد نقل الى داره ، وتم تجهيزه «للعملية» يلقي على الأرض ويغطى بخرام . وهو غطاء من غزل الصوف الكثيف . لا ينفذ الهواء من نسيجه من فرط كثافته . معد أصلا لتدفئة الأسرة فى ليالى الشتاء ، فهو يكفى طولا وعرضا لغطاء أسترة كاملة الاعضاء . يدخل الشيخ عبد الرزاق

وقد تقدمه صبيه ، وهو يتمتع بكلمات غير مسموعة ، فيشكر لأهل المجنى عليه أن غطوه فحجبه لا يقول عن . ثم يوصى نفرًا منهم بأن يضغطوا على أطراف الحرام حتى يستوثقوا من أن أية «رياح» لن تخرج من داخله ولن تتسرب إليه فيفعلون . ويأمر فيأتونه بوعاء من نار ، ويقطع من بقايا الأقمشة البالية . فإذا انتقدت النار ألقى فيها من بقايا الأقمشة ما يحول دون لهيبها ويحيل ما ألقى فيها إلى دخان كثيف كريه الرائحة . فيأخذه بيديه وهو يتلو ما لا يعلم أحد . ثم يدسه سريعًا تحت الحرام حيث المجنى عليه والجاني والدخان الكريه معًا . والآخرى يحكمون عليهم الخناق . ثم يصرخ «أخرج من جسده يا ملعون» ويرددون وراءه ما يصرخ به مع تنوع الشتائم . وبعض النساء يتوسلن للجاني أن يعفو عن المجنى عليه من أجل أولاده ومن يقول .

هناك لا يكون للمحبوس تحت الحرام إلا أحد مصيرين . أما أن يموت مختنقًا بالدخان الكثيف الكريه ، وأما أن يعود سليماً كما كان . تسبق المصيرين معركة ضارية تدور تحت الحرام . ينبئ عن ضراوتها ما يصدر من الحبيس الذي كان

صامتا من أصوات وحشرجات وخوار ، وهو يضرب بكل قوة فى جسده فى كل اتجاه محاولا اختراق الحرام لولا كثافته أو إلقاءه عنه لولا أن يثبتته الآخرون عليه . وتسكن الحركة ثم تعود أشد ضراوة وإصرارا فتعلو شتائم الروح الملعونة وأمرها بمغادرة ضحيته . بعد نحو عشر دقائق تسكت الاصوات وتسكن الحركات فيرفع الشيخ عبد الرزاق الغطاء . فإذا بالرجل وقد بلكه العرق الغزير وانحسر عنه الدخان الكثيف ولا يزال فيه نفس يتردد . فيدعون له بالشفاء بعد أن يصبوا فى فمه قدرا من الدهان .. بعد ساعات قد تطول وقد تقصر يأتى نبأ وفاته أو شفائه ولا يعود مشلولاً أبداً ، إن مات فالبقاء لله ولا راد لقضائه ، ولكن كيف يشفى؟ سر الشفاء فى تلك المعركة الضارية التى دارت تحت الحرام بين قوى الحياة وأسباب الموت ، ففيها تجتمع وتتكثف كل قوى الحياة لمقاومة أسباب الموت ولا يكون اجتياح «الجلطة» التى سببت الشلل إلا معركة عرضية من حرب منتصرة بين الجسم الحى وأسباب فناءه . كذلك يقول الذين يستفزون قوة الحياة للشفاء من الشلل بالصدمات الكهربائية .. على أى حال لا يحدث ذلك إلا نادرا .

فأهل القرية الذين يقضون حياتهم بدون حاجة إلى الرياضة لانهم عاملون أبداً مجهدون كلما عملوا ، لا ياكلون إلا إذا جاعوا وإذا أكلوا لا يشبعون ، قلما يمرون بتجربة مرض القلوب والشرابين والأوردة .. فلا يحسبون تلك أمراضا وينسبونها إلى الارواح الخبيثة .

أما «الحجامة» أو «الفصد» لاستخراج الدم الفاسد من الجسم خلال جروح سطحية تحدثها الأمواس فى الرأس أو الصدغين فليس من الأنوية . انهما من مسكنات ألم الصداع الذى يلم بالرجال ، أما النساء فلا حجامة ولا فصد حفظا لشعر الرأس ونضارة الوجه .

يبقى بعد ذلك أكثر الأمراض خطورة وخطرا ..

خطورة لأنه زلزال غير متوقع يهز أركان الأسرة الناشئة ذاتها ويهدد بتدميرها ، وخطرا لأنه يصيب ربة البيت فيجردها من مملكتها التى عاشت تحلم بها حتى تولتها ، ويسقط اعتبارها كإمرأة بين الرجال والنساء ، أنه العقم . العجز عن الانجاب . فليس التزاوج هو غاية الزواج فى القرية . إن غايته تكوين أسرة ، وليس التزاوج إلا وسيلة لذيدة تغرى الرجال

والنساء بالزواج لتحقيق غايته . والأسرة لا تتم تكوينها إلا بما يضاف الى الزوجين من أولاد بنين وبنات .. فإن انقضت ثلاث سنوات على الأكثر بدون أن يبدأ الزواج فى تحقيق غايته ينحدر الزوجان الى هوة مظلمة من الحياة الكئيبة لا تنتهى إلا بالانجاب أو اخلاء الزوجة مكانها لامرأة أخرى خصيبة .. ذلك لأن أحدا فى القرية من الرجال أو النساء لا يتصور أن يكون الرجل عقيما . وكيف يتصورون والرجل فى عافية ، والمرأة موأية ، والماء يتدفق فى الأنية . وهم لا يعرفون إلا أن من ذلك الماء الدافق تصنع الاجنة فى الارحام . فإن طال الزمن ولم تنجب فهى المريضة افتراضا أو فرضا ، والعقم فى القرية مرض ، لأنه مثل كل الأمراض ، ظاهرة شاذة تعترض سنن الحياة السوية .

فى نضال بالغ النبيل من أجل الحفاظ على الأسرة تدوخ الزوجة وأمها لها على كاتئى الأحبة التى تعيد الخصوبة ، أو تبطل السحر ، وطوافا على أضرحة أولياء الله الصالحين للدعاء والنذر والوعد بالوفاء أن تحقق الرجاء . وتترددان على مقابر «المساخيط» تلتمسان فى أبارها أثرا من عظام سكانها الاقدمين لتخطو عليه الزوجة سبع خطوات فقد قيل لها ان فى

ذلك الشفاء . وقد يحملها الخوف من اليأس على تناول ذلك الدواء البغيض . أن تبلع على الريق صباح يوم جمعة فرخا قبيحا بغير زغب فقس حديثا من بيضة طائر «الرزور» الذي يبني أعشاشه في أشجار السنط .. تبلعه حيا .. أو تقبل «الصوفة» ...

والصوفة اسم لطريقة عجيبة لما يسمى اليوم بالتلقيح الصناعي . فهي كرة صغيرة من الصوف المندوف مشبعة بسائل لزج . تعدها الداية وتدسها برفق في رحم العقيم في يوم محدد بين القروء . لا يعرف أحد سر الصوفة الا الداية التي ورثت سرها عن أمها الداية عن جدتها الداية منذ ما لا يدري أحد من القرون . ومن خصائص الأسرار ألا يحاول أحد كشفها وأن يكون حفظتها من الامناء . كثيرا ما تؤدي الصوفة إلى الحمل في النهاية لتكون دليلا على أن الزوجة لم تكن هي المريضة منذ البداية . ولكنه دليل ينكره الرجال وتستنكره النساء . فيفلقون جميعا باب الريبة فيمن يكون والد المولود ، خاصة وأن الداية ذات الدراية تبدأ بالزوج جهرا وقد لا تكفى به سرا ، فقد يكون الوالد هو الزوج وقد لا يكون... ولا يعوق شئ من هذه الفرحة الطليقة بالمولود يوم الختان.

(٨)

إذا جاء العصر ينعقد السامر في الرهبة انعقادا بدون عقد. يتوافد الناس ويشاركون بغير دعوة . الأطفال على الأرض جالسون أمام المصاطب والمقاعد الخشبية (الدكك) المضافة وعلى هذه يجلس الكبار ، وراء الكبار حلقة محيطة من النساء محجبات بالشقق السوداء .

الفصل الأول جولات حتى المغرب من مباراة «القلوى» المسماة «التحطيب» .

الفصل الثانى عشاء لمن يريد (بوفيه مفتوح) من الثريد ولحم الجديان المسلوق .
الفصل الثالث : زفة العرب .

يقف رهنط من الرجال صفا يواجه السامر . اكتافهم متلاصقة . وأمامهم حاديهم عوض الله حامل الطار الكبير . عوض الله يشدو بفناء من ملاحم القتال يصف فيه التحام الصفوف وصهيل الخيل وصليل السيوف ووعود النساء

للمقاتلين المنتصرين بالغزل المكشوف . ويمثل كل مقطع
 رقصا عنيفا أو رقصا خفيفا على ايقاع الطار . بينما يتمايل
 صف الرجال يمينا ويسارا على الايقاع ذاته وهم يغنون معا
 أغاني أخرى مقابلة لما غنى عوض الله . فإذا توقف عوض
 الله وقف مواجهها السامرين وأنشد أبياتا قليلة من شعر البادية
 القديم . ويتحدى من يقبل الى «فك» ما أنشد من أبيات . الى
 ترجمة كلمات الاجداد العرب الى لهجة القرية ليعرف من لا
 يعرف ماذا كان يقول الجدود . إنه اختبار صدق الانتماء الذي
 عليه يحرصون .. فيتبارون فكا . ويصحح لهم عوض الله فكها .
 أو يرقص لمن أثبت انتماؤه رقصة الانتصار . فتنتطلق
 الزغاريد من النساء ويتمايل بقوة صف الرجال وهم يدقون
 الأرض بأرجلهم الحافية ويغنون . وهكذا يمضى الليل وهم
 يرقصون ويتمايلون وينشدون ويتبارون فى فك ألفاظ لغة
 جدودهم فى رهبة متربة على ضوء مصابيح زيتية مخنوقة
 الضوء . فلا يكاد أحد يرى أحدا إلا شبحا ..
 هناك مسك الختام ...

ينطلق شبح أنثى غير محصنة من بين النساء ، ملفوفة فى
دثار أسود الى حيث صف الرجال . وتجلس على الأرض أمام
من تختاره . فيتوقف الجميع عن الرقص والقفز والغمز واللمز
ويتقربون . على الذى اختارته الفتاة المجهولة أن ينشد لها
موال غرام . لابد له من أن ينشد فكل من انضم الى صف
الزفة قد توقع أن يحظى بهذا التكريم فأعد له عدته موالا
محفوظا . يتقدم خطوة بارزا عن الآخرين ظاهرا للسامرين ثم
ينشد مواله . فإذا فرغ عاد الى مكانه وعادت هى الى حيث
كانت تزفها الزغاريد وأغانى وداع ووعود يتقنها عوض الله .
ثم غناء جماعى قصير يهنئ فيه صف الرجال صفوتهم
بشهادة الفتاة تلك المجهولة . وقد تندفع الى الساحة أخرى أو
لا تندفع الى أن يرضى كل حاضرى الفرح أشواقا مختلفة
بتعبيرات عدة ويباركون لصاحب الفرح ويشكرون عوض الله
النصرانى على احيائه بعض تراث عروبتهم . ثم يعبدون الى
بيوتهم راضين .

تلك هى زفة العرب كما يسمونها فرح الاحتفاء بالذكر
حين الطهور .

لا يعرف أحد من الذكور ، ولا يسأل ليعرف ، كيف يجرى
ختان الفتيات .. المعروف فقط أنهم تتختن فى حجور الأمهات
بمعرفة الدايات داخل الحجرات . متى ، أين ، كيف ، من
أسئلة ممنوعة .. لا تنجسها بل تقديسها .

(٩)

«فرعون» كلمة تعنى «البيت الكبير» أو «المائدة الكبيرة» ولا
تعنى التمساح كما قال استاذ اساتذة اللغة العربية أبو
البركات بن الانبارى فى كتابه البيان فى غريب أعراب القرآن
منذ أربعة عشر قرنا . حين اختارها ملوك مصر القدامى لقبا
لمن يحكم مصر ، ربما على عهد الحاكم بيبى الثانى ، كانوا
يعبرون بها عن ملكيته مصر أرضا وبشرا وانتاجا . ولم تكن
تلك ملكية الاستعمال والاستغلال والتصرف والاستهلاك كما
أصبحت دلالة الملكية الخاصة فى أوربا بعد قرون طويلة . كانت
أقرب إلى ملكية حق الحفظ والتنظيم والادارة للناس من بعد

هذا حق الانتفاع . وهو نظام لا موضوع ولا مصنوع بل صيغة للعلاقات الاجتماعية متسقة مع حقيقة أن الفرد المفرد المتفرد لم يوجد قط إلا تلك الفترة الرمزية التي كان فيها آدم وحيدا قبل أن يلتقى فى الجنة بحواء ، وإذا كان الخلق قد بدأ بأبى البشرية آدم فإن الخلق لم يكتمل إلا بحواء فأصبحت مجتمعا من ذكر وأنثى لم يلبثا أن تكاثرا فى الأرض . منذئذ والناس فى الأرض مجتمعات . أسر أو عشائر أو قبائل أو شعوب أو أمم تتنظمها علاقات جمعية تقوم على حفظها وإدارتها سلطة عادلة أو جائرة - كما قال على بن أبى طالب - والناس فى ظلها حق الانتفاع . هكذا كانت الفردية ولم تزل كفرا بسنن الخلق بقدر ما هى نقض لأسس المجتمعات البشرية سواء أكانت تخريبيا أو تغريبيا .

أيا ما كان الأمر فإن اطلال القرية وأساطير الحياة فيها - قبل الغارة - تنبئ بأن أهلها كانوا يحيون حياة جمعية فى البيوت الكبيرة . لكل عائلة بيت يضيف اليه كل جيل حجرات وتختلط فيه الاجيال من الرجال والنساء والأولاد والاحفاد وما يملكون ويشارك بعضهم بعضا فيما به ينتفعون . يحفظ وحدتهم فيه وينظمها ويديرها «كبير العائلة» أو شيخها . ومع

أن تلك البيوت الكبيرة قد اندثرت وعاد المطرودون ، حين عادوا ،
تنشئ الأسر من كل «بيت» مساكن متجاورة ومتلاصقة بها بيوت
الأسر من كل عائلة ، إلا أن القيم الجمعية لنظام الحفظ
والتنظيم والادارة قد بقيت راسخة فى كل مسكن فألت سلطة
الحفظ والتنظيم فى كل أسرة إلى ربة البيت .

تترجم هندسة المساكن هذا الوضع المتميز الممتاز للمرأة .
فكل مسكن ، أيا كان طوله أو عرضه هو فناء محاط بجدران
عالية عازلة هساء ، نوباب متين من خشب السنط يفلق ويفتح
من الداخل فقط ، ولا باب غيره . فلا يدخل إلى الفناء أحد ،
أى أحد ، الا بأذن صاحبة الإذن داخله . يطل الباب على
«الدرب» عند إحدى زوايا الفناء ، ولا يكون أبداً فى وسط أحد
أضلاعه حتى اذا ما انفتح فعلى حجرة يعزلها عن فناء المسكن
جدار آخر نوباب ثان يقابل الباب الأول . إنها «المقعد» ، حيث
يستطيع رب البيت أن يأكل أو ينام أو يستقبل من يشاء على
مقعد طويل من الطين ، مصطبة ، مستندة الى الجدار الداخلى
بحيث يطل الجالس عليها على خارج البيت لا على فناءه . أيا
ما كان يفعل رب البيت فى المقعد منفرداً أو مع غيره فهو وهم

جميعا خارج البيت وان كانوا داخل جدرانه تماما كما كانت هندسة البيوت فى العصر الحجرى كما كشف عنها برنتون عام ١٩٢٨ . يفتح الباب الداخلى على «حوش» البيت وهو كامل فناءه إلا قليلا . الحوش مأوى الماشية والنواب والاعنام والماعز والدواجن حين تأوى كل تلك المخلوقات الى البيت عائدة من الغيطان أو الدروب أو المراعى مساء لتبيت فيه. ويقوم الزير والفرن وتابعها الكانون ملاصقة للجدار المقابل لمأوى البهائم . فيما بين المقعد والجدار الجنب من المسكن وملاصقة له تلك الحجرة الضيقة غير ذات النوافذ التى يسمونها «خزانة» . ولا يكاد الحوش يتسع بعد هذا ليوجد فيه أحد إلا عابرا الى أقصى الداخل . يصعد سلما من الطين يعلو بناء مغلقا ذا فتحة أدناه هو «الحاصل» ويصل السلم إلى حجرة منفردة يسمونها «الغرفة» أو الى حجرتين فهما «الرواق» . تطلان على سطح الحوش المسقوف فوق مأوى البهائم حيث تتراص «الصوامع» وينشر البلح . فوق الغرفة أو الرواق يخزن بوص القيسى . وهكذا لا تدخل فى حساب هندسة بيوت القرية حاجة الى أحد غير ربة البيت وبناتها الى الاقامة المستقرة فيه . أما

أولادها من الصبية ففى الدروب والرهبات متسع للقادرين على
تخطى العتبات . وأما زوجها ففى المضاييف والرهبات والغيطان
مجتمع الرجال الذى ينتمى اليه . فإن عاد فأراد ففى المقعد
حيث يكون داخل بيته وخارجه معا . ومع ذلك فإنهما يلتقيان .
وإلا فمن أين كل أولئك الاطفال . ولكنه لقاء أقرب الى ذلك
النظام المحكم للقاء ملكة النحل بمن يسهم معها فى حفظ النوع
وامداد الخلية بالشغيلة ثم يغادر الخلية ولا يعود . على هذا
الوجه يمكن وصف ربة البيت فى القرية بأنها ملكة إلا أنها
قادرة على أن تحفظ لذاتها زوجها .

أما وصفها بأنها فرعونة . أى مالكة البيت الكبير ، فقائم
على أسس واقعية راسخة . ذلك لأن كل ما تملكه الاسرة من
مال أو معا هو ذو قيمة تحت يدها . فهى خازنته وهى حارسته
وهى المانحة منه ما تريد لمن تشاء ، بل هى وحدها التى تعرف
على وجه التحديد ما هو وكم هو وأين هو من البيت . إذ مال
الاسرة هو ما جمع من الحقول حبويا وثمارا وهذا قد
حملته الدواب الى حيث أودع فى الحاصل أو فى الخزانة .
ولا يفتح الحاصل أو الخزانة إلا بأذننها . والماشية من جواميس

وأبقار وأغنام وما عز . والمرأة فى بيتها هى الراعية
الحالبة الخاضة المنتجة جبنا ودهانا ، المعبئة الجبن والدهان
فى بلايص محكمة الغلق فى الخزانة المغلقة . أما الدواجن
من أوز ويط ودجاج وحمام فهى انتاجها من مفرختها الخاصة
التي أنشأتها فى بيتها . وهى التى «تقيس» بأصبعها كل
دجاجة مساء كل يوم لتعرف عن طريق «الكشف» المتوقع من
البيض صباحا . فإن افتقدت فى الصباح بيضة أو أكثر
قضت يومها مفتشة بيتها باحثة عن أكلة البيض من
القوارض والثعابين ولا تهدأ حتى تطهره .

والمرأة فى بيتها هى العاجنة الخائزة الطابخة موزعة الغذاء
على كل كائن حى فى بيتها من أول زوجها حتى «الكتاكيت»
التي تغذيها بيدها البيض المسلوق الى أن تستطيع التقاط
الحب . وإذا تضم قمها على قليل من الحبوب ثم تدفغه بلسانها
فى منقار فرخ عاجز من الحمام فهى تغذيه وتنميه ولا تكله الى
أمه أو أبيه . وكل هذه وجبات ذات مواقيت محسوبة ومقادير
مقدرة لا تعرفها إلا المرأة .

أما رعاياها من بنى الانسان «فالبتاو» هو أصل الغذاء وكل ماعداه مضاف اليه . لا ينال من أصالته ما تحتفظ به كل امرأة فى «خزانتها» من دقيق القمح القليل . فذلك لا يتحول الى طعام إلا فى مناسبات محدودة . الاعياد ، والاضيف ، ووجبة يوم السوق . كما لا ينال من أصالة البتاو أن يؤكل منفردا بدون اضافة . وهو بعد خبز مصنوع من دقيق «القيضى» وهو دقيق قاتم البياض نورائحة نفاذة لا يستساغ خبزا إلا إذا أضيفت الى كل كيله منه حفنة من دقيق «الحلبة» شديد المرارة . تضاف حبا وتطحن معه . يعجن الخليط فى أوعية من الفخار هى «المواجير» . ويترك كل ماجور بما فيه زمنا لا تعرف طوله الا المرأة . فحين يتمدد العجين فى ماجور ويتشقق سطحه تشمه بأنفها وتعرف من مدى نفاذ رائحته إذا كان قد اختمر ، وتلقيه المرأة فى أتون الفرن قطعاً متساويات بمغرفة من خشب تتحول فيها إلى أقراص متساوية . وينضج الخبز حين يصبح لونه كلون البن المطحون . فتخرجه سحبا بقضيب طويل من الحديد يسمونه «المحساس».

«والبتاو» فى البيت مثل البنك المركزى فى الدولة الحديثة ضابط الحياة الاقتصادية فيها انتاجا وتوزيعا واستهلاكاً بما يحتكر اصداره من النفوذ أداة التداول . وكما أن الدولة لا تغلس إلا إذا أفلس بنكها المركزى فإن الأسرة فى القرية تبقى «مستورة» مادامت الخزانة عامرة بالبتاو . والمرأة هى محتكرة صنع البتاو فى مملكتها ومديرة حركته . وهى إدارة بالغة التعقيد دقيقة الحساب .

قربة المنزل تخبز «البتاو» فى يوم معلوم من كل أسبوع . إذ أنه يبدأ فى التعفن بعد انتاجه بأسبوع . وتعدده عدا . وتودعه تلك الحجرة التى وراء المقعد المخصصة لتخزين البتاو ويلاليص المش والجبن والبلح والبصل والثوم والدهان ، وتغلقها تغليقا . ثم تتولى توزيع «البتاو» على المستهلكين يوما بعد يوم حتى نهاية الأسبوع . للكلب ، أو لكل كلب بتاوة كل يوم . وعليه أن يحصل على باقى غذائه من أكوام القمامة أو فضلات الاحياء . ولكل طفل بتاوة كل وجبة . ولكل شاب كل وجبة بتاوتان . والزوج ما يشبعه . وعدد احتياطى للاضياف من نوى القربى تحسبه ربة البيت بخبرتها بعلاقات الأسرة الاجتماعية. وعدد آخر

للشحاذين الذين يطرقون أبواب البيوت من غير أهل القرية .
الشحاذون من كل قرية لا يشحنون فى قريتهم ولا فى القرى
المجاورة فالشحاذة عار حتى لو أملتها الضرورة . وفى القرية
تزال الضرورات بعيدا عن رقابة الأعين المتطفلة . وعدد ثالث
لشراء البضائع الصغيرة التى تطوف بها نسوة بائعات
جانلات يحملن مقاطف من الخوص فيها «ترمس» وحلوى وأبر
وخيط وحلقان وعقود من الخرز الملون و«حنة» و«كحل» وما
توصى به النساء ولا يطلبنه من الرجال حياء .. يؤخذ كل هذا
مقايضة بالبتاؤ . فإذا ما انقضى الأسبوع يكون البتاؤ قد
استهلك عينا واستهلك مبادلة بدون زيادة أو نقصان ، ويكون من
مفاخر ربة البيت الأمية أن تحسب فى أول الأسبوع خطة انتاج
البتاؤ وتوزيعه واستهلاكه حسابا لا يخطئ فى نهاية الأسبوع .
ثم تعود فتأخذ من «الحاصل» حبويا من القىضى بقدر ما يكفى
الأسبوع التالى بتاؤات معدودات لا تنقص ولا تزيد .

يؤكل البتاؤ أثر إخراجه من الفرن طريا سائغا . فإذا
انقضى على إخراجه وقت يبدد ما اختزنه من حرارة أصبح لا
يطاق طعما . فلا يؤكل إلا «مقمرا» تقمره ربة البيت فى رماد

النار الدافئ الذى يسمونه «دمسة» .. و«يلعونه» أى يلتمسون سهولة بلعه - بغمس اللقمة منه فى ذاك اللبن المعتق بخميرة الحلبة والشطة والملح ، نفاذ الرائحة ، لزج البنية الذى يسمونه «مش» . ينفضون ما يعلق باللقمة من ديدان فتتزلق سهلة فى البلعوم وحيدة أو مصحوبة بقضمة بصل أو ورقة فجل أو بلحة رطبة ، أما إذا جف «عيش القيسى» فهو كالفخار بلعه محال حتى لمن يستطيع قضمه . فإن غامر فإنه قبل أن يصل الى المرئ يكون قد وخز البلعوم وربما أدماه . وأهل القرية لا يغامرون . يؤكل فتا فى سائل العدس الساخن .

لا يضاف إلى أصل ذاك الغذاء إلا صدف الغذاء من حشائش الأرض ، وصدف ولائم الأفراح ، وما تجود به مالكة البيت الكبير وفرعونته من فائض إنتاجها من حين إلى حين . بيض لا مسلوق بل غارق فى الدهان . أو ديك مذبوح تطهيه بغير أوان مصحوب بشرية الملوخية الخضراء أو «الويكة» تقطع ثم تغلى ثم تضرب «بالمناش» حتى تصبح سائلا تلوه، مثل الملوخية ، طبقة عائمة من «الطشة» (كثير من الثوم المحمر فيما يفرقه من الدهان) أو زوج من أفراخ الحمام تضاعف

رية البيت حجمه بأن تحشوه «بالفريك» ، والفريك هو حب القمح الأخضر لا يزال غضا لينا يقطع ويجفف فى الفرن ثم يجرش ويدخر «لحشو» الحمام . لا يزرعون فى القرية الارز ولا يصنعون المكرونة ، ولا يعرفون مالا يزرعون أو يصنعون . وفى أيام التحاريق تكتسى الأرض رداء أخضر من الزرع وتكون محاصيل العام الدابر قد كادت تنفد من حواصل البيوت . فياكلون نبات الحلبة قبل أن يثمر أو مثمرا مالم يجف، وياكلون الفول الأخضر طازجا أو مسلوقا متبلا بالثوم . الثوم دائما ويسرفون فيما يضيفونه منه إلى الطعام ، أى طعام ، بل هو الذى يبت فى الطعام طعمه فيستطعمونه . لا أحد ، يستطيع بغير كثير من الثوم احتمال مذاق «الشلؤلؤ» . وتعد وجبة «الشلؤلؤ» لمن هم فى عجلة من أمورهم أو لمن لا يجدون غيرها طعاما «يبلعون» به البتاو . مسحوق نبات الملوخية الجاف يلقى فى ماء بارد ويضرب الى أن يصير خليطا لزجا كرية الطعم والرائحة ، فيسميه بعضهم «مش قطيطة» . يضاف اليه الملح والفلفل وكثير من الثوم ويغرف بلقم البتاو غرضا فليس أسرع منه انحدارا إلى أمعاء الجائعين .

أما إذا كان فى الوقت متسع وفى النفوس صبر فهى وجبة «غرام» . ماشاء أهل المنزل مقدارا من حشائش تنبت بدون زرع فى مزارع البرسيم تسمى «قَرَى» . تحشر فى قدر مع قليل من الماء . ولا يزال الماء يغلى حتى تتماسك أعشابها فيلقى الملح والفلفل والثوم . ثم تنزح من القدر إلى طشت صغير . ويغرف كل صغير منها بيده ما يملأ يده . ويعصر ما غرف عصرا حتى يطرد أكثر الماء الذى يسيل من بين أصابعه عائدا الى الطشت ذاته . وتبقى فى يده كورة خضراء ذات نكهة مثيرة . يلقىها فى حلقة فتتصدر الى البلعوم لذيدة بدون عناء . كما يفعل عرب الشرق بأرز المنسف جمعا وعصرا وتكويرا وبلعا . الصغار الذين يعشقونها فيعصرونها فيلقفونها يسمونها «عصيرة» أما الكبار فلا يأكلونها ويسمونها «غرام» . ربما كانت فى الأصل «غرامة» أى عقوبة.

يعوض النيل أهل القرية عن رزق الأرض بما يحمله الفيضان من الأسماك . حينما ينحسر الفيضان تكاد تكسو الأرض ، بالإضافة الى طين الغرين ، طبقة من الأسماك الصغيرة البيضاء يسمونها «قشر» . جيل فقس فى مرحلة

الغربة حول القرية ولم يعرف كيف يعود الى المجرى الذى
جاءت منه الأمهات ، ليس كأسمك الثعابين تلك التى تهاجر
بالملايين ، آلاف الملايين من أنهار الأرض جميعا حاملة بيضها
فى بطونها عبر المحيطات ، الى أن تضعه فيفقس فى مكان
معلوم من المحيط الاطلنطى بجوار شاطئ أمريكا الشرقى ،
فتتجه صغار الثعابين عائدة عبر المحيطات بدون الأمهات إلى
الانهار التى جاءت منها الامهات ، لا يخطئ واحد منها منبعه
ولا يتوه ، وله فى خلقه شئون لا تزال أسراراً . مشكلة صغار
السماك فى القرية أنها لا تعرف كيف تعود إلى مجرى النيل
متخطية كل تلك الجسور والسحابر والسدود التى أنشأها
فى طريق عودتها المسئولون عن تنظيم الري والصرف ،
فتتراكم محبوسة فى الحياض والمصارف والماء ينصرف عنها
عائداً إلى مجراه حتى تكاد تختنق من الهواء ، أهل القرية لا
يعانون فى اصطيد تلك الأسماك ، إنهم يجمعونها بدون عناء
، ويتفرغ الناس فى نهاية موسم الفيضان نحو أسبوعين
لجمعها ، فتتفرغ ربات البيوت لاخلأ أمعائها وتنظيفها
ويبالغن فى هذا ويتنافسن ، ثم تجهيزها لتؤكل بدون حساب

صباحا ومساء وما بينهما مشوية فى الأفران أو مقلية فى الدهان ، أهل القرى لا يستعملون الزيت ويعتبرون استعماله فضحا لفقر الأسرة من الماشية فيكتمون استعماله إذا ما اضطروا اليه ، وما يستعملونه غير مضطرين إلا بأن تغلى ربة البيت فيه كثيرا من الثوم بدون ملح أو فلفل ، ثم تصفيه وتحفظ به فى قارورة تأخذ منها بريشة طائر نقطا معدودات تغطى بها أفواه الجروح المتقيحة فهو دواء يسمونه «كرفه» .

السمك أكثر من أن تستهلكه القرية ولو أكلته ليل نهار ، تفيض منه أطنان فتتشغل النساء بطرح أمعائه وغسل خياشيمه ثم «تخليله» فى محلول الملح المركز داخل البلايص وتودعه «الخزانة» الى حين ، تلك هى «الملوحة» أجدى المأكولات فى «تبليغ» العيش القيسى والأذاها طعاما حين ينضجها الملح فى موسم البصل الأخضر ، وحين يعود إلى القرية واحد من الشاردين إلى البحيرة - وهى العاصمة وكل ما يليها شمالا من بلاد - فيصف لأهلها أنهم هناك يدفنون السمك بأمعائه وما فيها فى جوف الملح الناشف حتى يتعفن ثم يأكلونه ويسمونه «فسيخا» ، يسألونه أولا أن يحلف أنه من الصادقين ، فإن

صدق تقرف النساء ويبصق الرجال ويعجبون لبعض خلق الله
يأكلون السمك بأمعائه . هذا وهم لا يتنفسون إلا ريحا زفرة
لعدة أسابيع تنفثها أسماك متراكمة بدأ تعفنها منذ أن بدأ
انصراف مياه النهر عنها . على أى حال فحين ينقضى
الفيضان بشره وخيره تخرج الأسماك من قائمة طعام أهل
القرية وتبقى الملوحة تشد شهوة الجائعين . ولكن الملوحة فى
البلايص ، والبلايص فى الخزانة ، والخزانة مغلقة ، ومفتاح
غلقتها لدى ربة المنزل التى تدخر الملوحة كغذاء احتياطى إذا
ما نفذ الجبن والمش طبقا لخطتها فى ادارة مملكتها . فيلجأ
الغلمان والصلبية الى اصطياد الاسماك من الترع بالسنانير و
«سنارة» القرية مثل كل السنانير . التى يستعملها الآخرون
ولكنها تختلف فى «تكنيك» استعمالها . أنها بدون «عوامة» ..
غلمان القرية وصبيانها لا يستعينون بعوامة لتنبيههم الى
مناورات السمكة مع الطعم تحت الماء . أنهم يحسون تلك
المناورات ويفهمون دلالتها مما يصل إلى أيديهم من ذبذبات
عود السنارة المنقولة اليها من اهتزازات خيطها الدقيق . وهم
فى هذا ماهرون.

ويفضل أهل القرية من بين الاسماك لحم «القرموط» ، ذلك السمك أسود اللون طويل الشوارب ، يسمونه «الحوت» ، ولا يسمونه «قرموط» ، إلا نادرا .. لم يتأثروا بقرون الحكم الفاطمي ولم تحفظ ذاكرتهم شيئا من حكاية القرموط والحاكم بأمر الله الفاطمي ، يحكى أنه سأل لماذا لا يرد الى القاهرة ما يكفيها شربا وزرعا من مياه النيل فقيل لأن مجارى المياه اليها قد كاد يسدها تكاثر نبات ورد النيل ، قال : ولماذا تكاثر .. قالوا لأن الناس يأكلون حوت السمك أكلا لما ، وهو الذى يتغذى بورد النيل ، أفتى دعاة الشيعة فى اجتماعات الدعاية التى كانت تعقد فى المساجد كل يوم ثلاثاء بأن الحوت سمك نجس لا يمسه المطهرون ، وقد خصه الخالق باللون الأسود ليكون طعاما «خاصا» للقرامطة الكافرين . وأطلقوا عليه «القرموط» لتأكيد الفتوى . وقد كان . كف أهل القاهرة عن أكل «القرموط» ولا يزالون فسال الماء إلى القاهرة كما أراد الحاكم بأمر الله . ولم تبلغ الدعاية أهل الصعيد فلا يزالون يفضلون لحم القراميط ويسمونهم الحيتان . وهى فرائس سمية هائلة للصائدين .

لا يخرج عن ملك المرأة ولا عليه إلا من خارجه . أولئك السفهاء من الرجال العاطلين المتكئين على المصاطب فى الرهبات الذين يكثر بينهم الحديث ولا يكفون عن تدخين «الجوزة» يحشون أحجارها الفخارية بمفروم الطباق بعد أن يشبع عسلا أسود . جمرات النار تحرق الطباق وتحوله الى دخان ذى رائحة زكية . يمتصه حامل الجوزة فإذا هونونكهة شهية بعد أن يكون قد مر بمياه الجوزة النقية . وتنتقل الغابة من قم إلى قم حتى يحترق الطباق فيستبدلون به طباقا «معسل» لم تمسسه نار ولا يكفون . ثم الشاى يغلونه حتى يصير حبرا مرا فيصبون فيه السكر حتى يصير عسلا حلوا . ويرشفونه على مهل بشلايفهم التى تسمى فى المدن «شفاهم» ويستقبلونه مصا فى خشومهم التى تسمى أفواههم، بصوت مملود مسموع . ولا يدفعون لأى من هذا

ثمننا . إذ أن كل هذا يباع نسيئة فى مكان محمود أبو الحسن الذى أنشأه بعد عودته من الأزهر كما ذهب اليه إلا «فك الخط». وهو كاف ليفرد لكل شار منهم ورقة يقيدها فيها ما شاء اثباتا لما شاء الرجال فى عالمهم أن يشتروه الى أن يأتى يوم السوق . والزوجات الملكات قلقات من أن يكتشفن حين يجئ يوم السوق كم هم سفهاء أولئك الرجال الذين يأخذون من «قوت العيال» ثمن ما يشترونه فيحرقونه فيصير دخانا أو يفلونه فيصير شايًا . ذلك لأن اغتراف قدر من الحبوب هو المصدر الأساسى للحصول على النقود إذا ما بيع فى السوق.

لكل قرية سوقها فى يوم معلوم من أيام الأسبوع . ولما كانت القرى متجاورة فإن أيام الأسبوع كلها أسواق مسماة بغير دلالتها الحقيقية كأماكن ومواقيت التقاء للبيع والشراء وتبادل البضائع . تلك أسواق البنادر والقرى الكبيرة . سوق البدارى يوم الاثنين . وسوق طما يوم الاربعاء . وسوق صدفا يوم الأحد . فى تلك الأسواق تباع وتشتري المحاصيل والمواشى والخضراوات وفيها أقمشة سوداء للمتزوجات الأرامل، وأقمشة مزوقة للزوجات غير الأرامل والبنات وفيها

عقود من خرز ومناديل ملونة وصابون معطر « بمسكته » ولبان « دكر » وفيها ما تحتاجه النساء من أحذية « كندرة » سوداء من جلد الماعز كالقوارب الصغيرة ، وقطع من النسيج الثقيل تحمله المرأة على رأسها كخيمة تحتجب تحتها إذا ما اضطرت الى الخروج الى الطريق ويسمونها « الشقة » ، أشد سوادا من شقتها التي اشترت لها منذ ثلاثة أعوام . وفيها وسطاء من أهل البندر بين البائعين والمشتريين يسمونهم « النخاسون » من بقايا ذكريات تاريخ قديم كانوا فيها يبيعون ويشتررون الجوارى والغلمان . وفيها أشياء أخرى تشبع أشواق المرأة ، فلا تحرص ربة البيت كثيرا على قوت العيال بعض أيام الأسواق فيسمحن لازواجهن متصنعات الضرر بأن يغرقوا من مال الأسرة ما يزعمون أن بيعه لازم لشراء ما طلبن بالاضافة الى ما يطلبه أبو الحسن . بعد العودة من السوق يدور فيما بين الزوجين حساب أمين ينتهى بانتقال ما فاض من نقود الى يد ربة البيت . لا يحمل الرجال نقودا فى القرية . تقول المرأة خشية أن تضيع .

أما اليوم الذى يسمى سوق القرية فهو السبت . لا تباع فيه بضاعة ولا تستبدل ولا تشتري ومع ذلك فهو يوم عظيم .

إذ يوم السوق هو يوم اللحم والمرق والفطير . فيه يبتهج الأطفال ويستعجلون مغرب الشمس حيث يأكلون وجبة الأسبوع من اللحم والمرق والفطير . اللحم قسمة ونصيب . ما أن ينتصف يوم السوق حتى تكون كل جماعة من أهل القرية قد اشتركت فى شراء ذبيح جدى من الماعز . يفحصه كل شريك حيا ليؤكد للآخرين أنه خبير فى لحم الجديان . ثم يذبحوه . يأخذ من يجزئه جلده أجرا فهو الجزاء لمن يقطع ما تبقى أكوما أثمانها متساوية يضم كل كوم قطعة من كل عضو ذى اسم من أعضاء الذبيحة . فلا يحرم شار مما قد يشتهي من لحم أو عظم أو كرشه أو حبل قصير من الامعاء الدقيقة . ويجنب الجزار كوما من اللحم الخالص . ذاك تقليد . حتى إذا ما حضر «العمدة» سلم ثم وقف فيقول الجزار ما رأيك يا عمدة فى هذا اللحم . ويقدم اليه اللحم الخالص . فيمتدحه ويشيد بالجزار ويدعو للشركاء بالهناء والشفاء ثم يطلب ما كان قد اشتراه ودفع ثمنه . ولا يأخذه إلا بعد أن يشترك فى الاقتراع مثل الآخرين ، ولكنه قبل أن يحمل نصيبه يكون الجزار قد أضاف اليه ما سبق أن جنبه ، والآخرين يتغافلون ، نعم ذاك تقليد . فلا العمدة فى حاجة الى ما أخذ ، ولا الجزار فى

حاجة الى أن يعطى ، ولا الآخرون فى حاجة الى اصطناع الغفلة عما يعرفون . لعله من ذكريات ما كان كهنة الفرعون يحصلون عليه عينا من المحاصيل .

إذا عاد الرجل إلى منزله بما حمل تكون ربة البيت قد أوقدت الفرن . ويكون الكانون قد اشتعل حطبه . وهى ، ربة البيت ، تخبز وتطبخ فى الموقدين اللصيقين . على الكانون أنية من فخار عريضة القاعدة ضيقة الفوهة يسمونها «برام» . البرام ملئ حتى حافته بالبصل المخروط . البصل غارق حتى رأسه فى الدهان . ربة البيت تدق البصل بأداة ذات ثقل خشبى مربع يسمونه «مفراك» . المفراك من خشب السنط . ولا تزال ربة البيت تدق دقا هينا موزعا على قاعدة البرام ، والدهان يغلى ، وهى تدق ، والدهان يغلى حتى يتحول البصل الى كورة من العجين الأحمر ، هنالك تلقى اللحم المغسول بما هو عالق به من ماء فى البرام وتخلطه بعجينة البصل . وبعد وقت معلوم تضيف الى الخليط قدرا من الملح والفلفل وقليل من الماء وتتركه على الكانون وقد هدأت النار . خلال ذاك الوقت المعلوم تكون ربة البيت قد صنعت من دقيق القمح المحفوظ فى الخزانة بعضاء خشبية ملساء اسمها «نشابة» فطائر راقا مستديرة ما أن تقذف بها فى جوف الفرن حتى تخرجها

وتسحبها كما تسحب البتاو بقضيب من الحديد ذى نهاية مستعرضة منثنية يسمونه «المحساس» ، فتكون بذلك قد أعدت أشهى الوجبات وأغلاها . لحم ومرق وفطير . تؤكل فى العشاء بعد العشاء ككل الوجبات الأساسية فى كل يوم .

يتعشى الرجل مع أفراد أسرته فى المقعد إلا إمرأته . الزوجات لا يأكلن مع الأزواج فى القرية أمام «الأولاد» . لا يمنعن ولكن يمتنعن . إنها تحمل اليهم ما ياكلون . توزع الفطائر وتغرف المرق من البرام الى اللواحيق . وتضع اللحم كله فيما يببو أمام الزوج فى لحوق . حتى اذا ما فرغ المرق والفطير دس الاب فى يد كل واحد من الأسرة قطعة من اللحم ويأكل منه ما يشاء . ولا يترك شيئا للواقفة تشرف على المائدة ثم يخرج الى الرهبة أو المنضرة ليقضى مع الرجال سهرة من سهرات الشبعمانيين الى أن يعود الى منزله فى آخر الليل فيجد الأطفال نائمين متخممين وزوجته يقظة نشطة فيأكلان معا وجبة أخرى كانت المرأة قد أحتجرت لحمها ومرقها وفطيرها .

قبل صلاة الفجر تستقبل مياه التربة الجارية أفواجا من الرجال عراة يتطهرون ثم يصلون الفجر فى الخلاء ويحمدون الله على نعمائه ويعودون فقراء الى أن يأتى يوم السوق مرة أخرى .

تملك الزوجة ، ربة البيت ، وحدها كل الأجوبة الروحية والعاطفية والمادية على أسئلة الرجل ، الزوج ، وهى بعد ، التى قدمت حجر الأساس الاقتصادى لبيت الزوجية . يعد العريس غرفته ففيها أثاث من حصير ولحافين من القطن وصندوق مزوق من الخشب يسمونه «سحارة» . وثبت فى ركن الغرفة جبلا لتضع العروس عليه ملابسها حين تأتى الى بيتها . ويقدم والده الى والدها مهرا يتحول فورا الى قطع من الذهب والفضة . حلق فى الاذن ، وخزام فى الأنف ، وكردان فى الرقبة ، وأساور فى اليدين ، وحجل «خلخال» ثقيل من الفضة فى القدمين . بعد أقل من شهر يحمل الزوج ذاك «المصاغ» من الذهب والفضة الى سوق الاربعاء ، فى طما ، ويبيعه ، ويشتري بثمنه عجله (بقرة صغيرة) فتتكمّل أسس بناء البيت الجديد . مثلث الاركان : الزوجة والزوج والبقرة . وتوزع أدوار البناء . فلا تلبث البقرة أن تلد ، وبه يضاف اللبن والجبن والدهان ، ولا يلبث الزوج أن يقدم الى زوجته عائد عمله فى الغيطان ، وتتكاثر المخلوقات والموجودات فى البيت تكاثرا تحفظه وتديره

المرأة ، ربة البيت ، ولها فيه فضلان ، فضل الادارة وفضل التمويل ولزوجها فضل العمل . فلا ينكر عليها أحد بعد هذا أنها ملكة البيت وما فيه . وهى إذ تستيقظ قبل الفجر تحمل بلاصها ذاهبة آبية مرات عدة بين المنزل والبئر لتعلا الأزيار ، وهى إذ تزحف على الأرض كائسة الأرض بسباطة جافة وهى إذ تحلب البقرة وهى إذ تزيح من تحت البهائم روثها حتى يحمل الى الغيط لتسميد الزرع ، أو لتصنع منه أقراصا للوقود تسمى «جلة» وهى إذ تهين لزوجها افطارا قبل أن يستيقظ ليبدأ يوم عمله ، وهى إذ تحمل اليه وجبة الغذاء وسط المزارع وتعود ، وهى إذ تحول اللبن الى جبن وعش ودهان ، وهى إذ تخزن وتحرس كل ذى قيمة فى الخزانة والحواصل والصوامع ، لا تخدم أحداً ، ولا زوجها ، وإنما تدير مملكتها فى بيتها وتعد فيه كل الأجوبة الروحية والعاطفية والمادية على أسئلة الرجل الزوج والأولاد من بنين وبنات .

الزوجة فى القرية لا «تحب» ولا «تعشق» زوجها . تلك وأمثالها أوصاف أدنى بكثير من تلك العلاقة بين الزوجين . أدنى وصف إلى حقيقتها أنها وحدة مصير .. لا بل وحدة

وجود ، فهما لا يلتقيان منفردين إلا نادرا ، وإن تحدثا فلا يهزان ، ولا يتلامسان غزلا ، ولا يتغازلان حديثا ، ولا يعرفان عادة القبل على الشفاه ، ولا يتعانقان إذا تقابلا بعد غياب ، ولا يفقدان فى كل الظروف الوقار والتوقير والحياء ، ولا تنادى المرأة زوجها باسمه ولا يناديها باسمها إلا إذا كانا منفردين . وأن تجادلا فصيغة النداء تدل على مدى الاتفاق والاختلاف والتودد . إن قالت له «يا خوى» فهي متفقة ، وإن نادته «يا ولد عمى» فهي تتودد ، وإن قالت له «يا ولد الناس» فهي غاضبة ، وتعبير «ولد الناس» هو الذى كان يطلق على أولاد المصريات من أزواجهن الممالك حيث لا يرث الأولاد الامارة تحقيرا لامهاتهم . الزوجة فى القرية لا تعرف هذا ، ولكنها تستعمل التعبير احتجاجا غاضبا على أن زوجها لا يعاملها كأخته أو كابنة عمه بل كفريية عنه . وهو يعلم وهى تعلم أن الكلمة الأخيرة ستكون لها حين يصل الخلاف بينهما الى حد الغضب . فالزوجة تعرف وزوجها يعرف أنها إن غضبت فسيشقى . ستظل كل اسئلته فى بيته بدون أجوبة . والغضب يعنى أن تغادر بيتها الى بيت أهلها . يخسر هو

كل شئ ولا تخسر هي شيئا ، فالنساء فى القرية يرثن ولا يورثن ، لها نصيبها الشرعى فيما تركه أبواها ، ولكنها لا تنقله الى بيتها . يبقى بين يدى أخوتها ويقدمون اليها عائده كلما كان له عائد ، حتى لا تتخرج من أن تعود إلى أهلها متى شئت ولا يكون لزوجات أخوتها سبب للضييق بها . فالأمر فيما بينها وبين زوجها مباراة فى الصبر على الفرقة . بضعة أيام ويحس الزوج بالضياع فى منزله فهو لا يعرف كم فى الحاصل من محصول . ولا يعرف أين مفتاح الخزانة ، ولا يعرف ما فيها ، ولا يعرف كيف يحمل البلاص على رأسه لينزح من البئر الماء الكافى للماء الازيار . ولا يعرف عدد البتاو وكيفية توزيعه . ولا يعرف كيف يحلب البقرة وكيف يخض اللبن وكيف يصنع الجبن فى ذاك الحصىر من الأعواد الذى يسمونه «الشندة» ولا كم يوما يبقى الجبن فى «الشندة» قبل أن يقطع ويتبل بالملح ، ولا كيف «يقيس» الدجاج ، ولا أين يضع الدجاج بيضه ، ولا كيف يرق الفطير ويخرط البصل حتى لو عرف كيف يحصل على اللحم لوجبة السوق ، ولا يعرف سببا لما تدعيه البنات من ادعاء الجهل بأداء ما تؤديه الامهات الغاضبات . ولو عرف لبقى فى

المنزل وكف عن العمل فى الغيط وفقد محصول العام وخرب البيت . لابد أن تعود الى البيت ريته لتستمر الحياة . وحبذا لو عادت قبل يوم السوق . ويتدخل الأهل فى انتهاء الخلاف وتعود الى بيتها بشروطها وكأن شيئا لم يحدث . فلا خصومة ولا قطيعة ولا هجر ولا عدوان فى منزل الزوجية الذى يضمهما بميثاق متين من الشعور بوحدة المصير الذى يهونون فى المدن من شأنه فيسمونه «حبا» ..

لا يعنى هذا أن المرأة فى القرية لا تعرف الحب . بالعكس إنها تعرفه عاطفة متأججة منذ أن بلغت مبلغ النساء . كل ما فى الأمر أنها أحببت حتى الوله وعشقت بكل كيائها الزوج بصفته وليس شخصا بعينه . لا تزال منذئذ تحب وتشتهى وتحلم بعالم مركب من عناصر كثيرة ، هو عالم بيتها الذى تكون فيه مالكة كل ما فيه . تحب اليوم الذى تترك جزءا من شعر مقدم رأسها يتدلى على صدغها علامة الزواج ، ويدلا من الضفيرتين عشرون ضفيرة دقيقة تتدلى خلف رأسها مشدودة الى أسفلها بما يماثلها عددا من صفائر من خيوط الحرير الأحمر المجنولة يسمونها «رشرش» . تحب يوم الحنة .

تحب الانتقال الى-غرفة الزوجية تحيط بها الامهات والأخوات
والقريبات من الفتيات ومن يقدمن اليها التهاني ويباركنها
ويزغردن لها ، ويغنين ، تحب رائحة البخور المنبعثة من قلتين
مزوقتين وطعم القرنفل فى مائهما ، تحب ملابسها الملونة وقد
رصتها على الحبل بعد أن كانت قد قضت عمرها تجمعها
قطعة قطعة فى انتظار يوم زفافها ، تحب المرأة ذات الاطار
المذهب المعلقة على الحائط ، تحب صورتها فى المرأة وقد
غطت رأسها بشال حريرى أحمر ذى خطوط ذهبية عريضة ،
تحب ما فى أذنها وأنفها وحول رقبتها ورسغيها وخديها من
«مصاغ» من الذهب والفضة هو مهرها ، أول ما امتلكت فى
حياتها ، وتحب قلق انتظار دخول عريسها غرفتها ليدخل بها ،
ولولا الحياء لدربت حنجرتها على صرخة الدخول التى لا بد أن
يسمعا الجيران وجيرانهم ، ويدخل العريس الغرفة فيخرج
منها كل من فيها إلا العروس والداية ، العريس هو الأكثر
اضطرابا لا يكاد يعرف ماذا يفعل لولا أن الداية ترشده ،
وحين تصرخ العروس يكون قد فض بكارتها بأصبعيه السبابة
والوسطى ملفوفتين بمنديل أبيض جديد قد حمل آثار دم

عروسه . فيهدأ ويزايله القلق . لا بد إذن من آثار الدماء حتى لو كان غشاء بكارة العروس مما يصفه الأطباء بأنه «هلالى» لا يدمى عند الدخول . والبركة فى الداية التى تكون قد أعدت كل شئ ولم يبق للعريس إلا اللمسة الأخيرة التى تبرر صرخة الدخول المنوية . قبل أن يتلاشى دوى الصرخة يكون العريس قد غادر الغرفة رافعا يده بمنديل ملطخ بالدماء وتكون الزغاريد وأصوات كثيرة مختلطة قد استقبلته خارجا من البيت الى المضيفة ليتقبل التهانى . وبعد التهانى وليمة للمدعوين . وبعد الوليمة «المواد» ينشد خلاله الشيخ أحمد الفراسى وبطانته قصائده فى مدح الرسول ويحيط به سامر يملأ الرهبة . والعريس قاعد وسط أنداده وأصدقائه يحتسى أكواب الشاى داكن اللون مثل لون الحنة فى كفيه والعروس تنتظر فاذا عاد اليها أخيرا مرهقا لا ينتظر وتقاوم هى كما أوصتها أمها مقاومة عنيدة ، حتى لا يتوهم أحد بأن لديها «فكرة» عما سيحدث فتذهب ظنونه الى التساؤل عن مصدر تلك «الفكرة» وهل يمكن أن يكون مصدرها «خبرة» . المقاومة العنيدة تنفى الاوهام والظنون . ولكنها ترهق العريس المرهق

أصلا والذي يصر على أن يكون الزواج اقتصابا كما كان فى
مصور البداوة البشرية . فى النهاية لابد مما ليس منه بد . أن
تكف العروس عن المقاومة . ولقد تولت الطقوس وضع علامة
الاستسلام ووقته . إنها «التسليمة» . والتسليمة مبلغ من
النقود ، لا يهم عدده ، يدسه الزوج على مرأى من الزوجة تحت
وسادتها فتستسلم . إنها رمز فشل القوة فى اغتصاب عروسه
واو كان المقتصب زوجها . فتنتقل الطقوس العروسين الى مرحلة
الشراء فى تاريخ البشرية . وتتخذ من «التسليمة» ولو كانت
خمسة قروش مصدرا من أعماق التاريخ لحق الزوجين فى
التزاوج .

كثيرا ما يكون من آثار الارهاق الجسدى والعصبى
والنفسى وتهيب الفشل أن يفشل الزوج فى أولى لياليه . ولما
كان هذا يحدث كثيرا فلا أحد يجهل سببه . الزوج «مربوط» .
الريط نوع من السحر يقوم به بعض الاشرار من الفقهاء
ليفرقوا بين الرجل وزوجه فى مقابل أجر يدفعه صاحب
المصلحة . وصاحب المصلحة هو فلان أو فلان من شباب
القرية كان يتمنى أن يتزوج العروس ولكن العريس سبقه اليها .

يكتب السحر فى زوايا نجمة سداسية هى نجمة داوود . حروفا متفرقة لا تعنى شيئا . ثم تكتب تحتها كلمات وجمل وأدعية وتعاويذ مأخوذة من «باب السحر» فى مؤلف الامام جلال الدين السيوطى . وتكون من آثار هذا السحر المؤكدة ان تكاد أم العروس تجن قلعا على مصير ابنتها ، فتسعى الى المشايخ وتنذر لاولياء الله الصالحين وترش غرفة ابنتها بماء ذابت فيه كتابات كانت فى اثناء ، وتقدس فى أركان الغرفة احجية كتبها أخصائيون فى فك السحر . فإن طاللت الازمة يستدعون سرا امرأة من «طما» لم تعجز أبدا عن فك ما هو مربوط وتتقاضى فى مقابل ذلك أجرا كبيرا . تحضر فتكرم خفية . وتسرع الى الأم بأن تستضيف ابنتها فى بيتها ليلة ، ويترك لها أمر العريس ، وتختلى بالعريس ليلة فى سحابة من البخور . ثم تعود الى بلدها وقد أعادت الى العريس ثقته برجولته وحررته من أوهام السحر بفنون من السحر تتقنها ولا يعرفها أحد إلا العرسان الذين لو أفشوا سرها عادوا مربوطين . فيصدقون ويكتمون .

ثم يتفجر كيان الزوجة كله حبا حين تشتري بثمن المهر بقرة، ويفيض الحب حتى يغرق البيت والبقرة والبهاائم

والمحاصيل والفرن والكانون والوزير والزوج ، الزوج الذى أحبته رجلا فى اطار البيت . وحين يتحدد شخص الزوج يتلقى الشخص فيض الحب الذى ادخرته للزوج بدون افتعال ولا انكار ولا تمرد على وحدة الوجود التى بدأ استدعاؤها وجدانيا منذ ما قبل الزواج . فإذا ما اختبرت الأيام تلك الوحدة بالحن تكشف الحن عن صلابة علاقة الزوجين على وجه يعجز غير أهل القرى فهمه . فالزوجة منذ الزواج مع زوجها فى انتمائه الى عائلته وانحيازها الى قبيلتها الجديدة ضد قبيلتها الأولى حتى لو بلغ الصراع بين العائلتين حد القتل والثأر . أنها تتأثر من أخيها لو قتل زوجها . والواقع أن ذلك الانحياز جزء من تكوين العالم الذى تحبه الفتاة وتعشقه قبل الزواج . تزكية المساواة فى المستوى الاقتصادى وفى الجذور بين العائلات ... فحيث لا تملك أية عائلة أرضا فسيحة تميزها عن غيرها ، أو تخشى تفتيتها بالزواج من خارج العائلة ، لم يعد الزواج من ابن العم حرصا على وحدة الثروة جزءا من صورة الزواج التى تنسجها الفتاة من مشاعرها وتحبها . ولم يعد الأزواج حريصين على أن تحمل اليهم الزوجات ميراثهن التافه فلا يتبعها الى زوجها .

وبقى عامل محرك لاتجاهات مشروع الزواج المرتقب . أن يتم بين عائلتين تنتقل الزوجة على أثره من قبيلة الى قبيلة تاركة الاولى منحازة الى الثانية فى السراء والضراء . وذلك لأن إنشاء بيت جديد خاص بالزوجة هو الركن الجوهرى من أحلام مستقبلها إنه الزواج المحبوب فعلا . وهو لا يكون جديدا ان كان واحدا من البيوت المتجاورة التى يقيم فيها أولاد أعمامها . فتلك بيوت نشأت فيها ودرجت فى أحواشها وألفتها فلا تشيع بها الشوق الى بيت جديد خاص بها . وتعرف الأمهات ويعرف الآباء تلك الأشواق الى خلق جديد فيتحقق للفتاة الانتقال الى انتماء جديد الى عائلة أخرى . فتجسد انتماءها انحيازاً الى عائلة زوجها تعبيراً عن حبها الذى سبق ذلك الانتماء بسنين إذا ما اختبرت المحن الطارئة صدق الانتماء الذى يدعم وحدة وجود الزوجين . أما بالنسبة الى الزوج فلا يقال عنه أن بيته قد خرب ، ولا يتحدثون عن خراب البيوت إلا فى حالتين : إن ماتت الزوجة أو طلقت الزوجة . أما الموت فهو قضاء الله ولا راد لقضائه ، أما الطلاق فهو نادر نادرة خراب بيت الرجل

بارادته . أما تعدد الزوجات فهو أكثر ندرة فلا أحد في القرية يطبق تعدد البيوت إلا أن تكون زوجة عقيما فتختار له من يتزوجها لتنضم إلى مملكتها . كما اختارت سارة السيدة هاجر زوجا لابراهيم . وحين تلك ولدا تبدأ اجراءات بالغة الرقة والاسى لانتقال العرش الى الزوجة الجديدة . ولا تطرد أم الولد من البيت كما طردت سارة هاجر أم اسماعيل ، بل تصطنع دور أمها حتى تصبح هي أما فتكتفى بدور الأخت .

(١٢)

في يوم من الأيام تسر الأم إلى ابنتها بأن فلانة امرأة فلان من عائلة كذا ستأتى لتخطبها لولدها فلان . وهكذا تبدأ طقوس الزواج في القرية على عكس ما يعتقد غير أهل القرى ، بعرض زوج المستقبل اسما ونسبا وعائلة علي الفتاة أولا . فإن سكنت فقد رضيت وتستمر الطقوس . وأن عبرت عن رفضها بصيغ غير متمردة مثل «وماله كل شئ» قسمة ونصيب» تفهم

الوالدة أن فى خيال ابنتها فتى آخر تود لو تقدم لخطبتها .
ويدور بينهما حديث حميم قد يستغرق أياما . موضوع ذلك
الحديث الحميم بين الأم وابنتها الشابة عالم آخر من المشاعر
والعواطف والرؤى الذى يعيش فيه الشباب فى كل العصور .
كل ما يميزه فى القرية أنه مستور فهو أقرب فى نفس كل
شاب وشابه الى أحلام اليقظة التى تضطرم فيها عواطف
حارة يؤججها «دعاء الكروان» كما أسماه عميد الأدب العربى
الدكتور طه حسين فى قصته الخالدة . ولكنهم لا يسمونه «حبا»
ولا «هوى» ولا «غراما» ولا «عشقا» . الواقع من أمر القرية أنهم
يطلقون كلمة الحب بمعنى المودة . فهى تتسع للدلالة على
عاطفة الحب بين الرجل والمرأة كما تدل على علاقة المودة بين
الرجال والنساء عامة وبين الرجال فيما بينهم والنساء فيما
بينهن . فإذا استمعت ثم إلى نجوى البنت وأما فقد تسمع
قول البنت أنها تحب ابن فلان ، أو قول الأم أن فلانة التى
تريد خطبتك تؤكد أن ابنها يحبك ، ولا يكون لكلمة الحب فى
الحالتين دلالة خاصة على ما يكون بين الذكر والانثى من

تعاطف وحنين ورغبة فى الامتلاك . وقد يكون ولكن مستتر ،
حياء ، بالدلالة العامة .

ذلك لأن القرية مجتمع صغير . يعرف كل فرد فيه أى فرد
فيه . والأولاد والبنات يحيون فى الدروب ، وفى رعى الماعز ،
وذكور «المالطى» (الديوك الرومى) حياة مختلطة حتى سن
العاشرة أو أكثر قليلا .. ثم أنه حين اندثرت البيوت الكبيرة
اختفت المطاحن الخشبية العائلية الخاصة التى كان يديرها
جرا عجل العائلة أو حمارها . وحلت محلها مطاحن آلية يتخذ
لها أصحابها مواقع فيما بين القرى . لكل مجموعة من القرى
مطحنة . والمطحنة خارج كل القرى . وهى لا تستقبل الراغبين
طحن غلالهم الا نهارا فى ذات الوقت الذى ينتشر فيه الرجال
فى الغيطان وتنشغل فيه ربات البيوت بشئون بيوتهن . فأصبح
حمل الحب الى المطحنة والعودة به مطحونا من مهام القادرين
على حمله والعودة به من الشباب . فتيانا وفتيات . وهكذا
أصبحت المطاحن ملتقى شباب وشابات يطحنون سافرين

ويصحب بعضهم بعضا على الطريق الى المطحنة ومنها عائدين. فأطلقت «بوابير الطحين» عقال الفتية والفتيات من القرى المحيطة الى لقاءات مفتوحة يتولى فتیان كل قرية رعاية حياء فتياتها ، وتحرم الفتيات من كل قرية على أن يكن أكثر حياء من غيرهن من القرى الأخرى ، انتصارا سلوكيا لمشاعر الانتماء القبلى الكامنة فى أعماق كل فتى وكل فتاة . فأنقضت منذ انهيار البيوت الكبيرة و «طواحينها» وظهور «بوابير الطحين» عادة الزواج بين فتى وفتاة لم ير أحدهما الآخر قبل الزفاف . ولم يبق منها إلا ما هو أكثر غرابة . تحتجب الفتاة المخطوبة عن خطيبها بمجرد تمام الخطبة الى أن يتم الزواج حتى لو كانت ابنة عمه . ولكنهما يتراسلان كلاما ويتراسلان سلاما ولا يعرفان غير هذا وسيلة فهما لا يقرآن ولا يكتبان . وتحمل الأمهات والخالات والعلمات والأخوات ما يبثه كل منهما سلاما أو كلاما ، ويوزر الخطيب خطيبته فى بيت أبيها فتستقبله الأم أو الأخ فى «المقعد» لا داخل البيت ولا خارجه ولا تستقبله الفتاة . يكفيها أنها تعرف أنه موجود وأنها تستطيع أن تستمع الى كلامه من وراء الباب الداخلى . وقد

تراه اذا أمنت ألا يراها . وان تصادف أثناء فترة الخطبة التي لا ينبغي لها أن تطول ، أن انعقد سامر «زفة العرب» ، يحفظ الخطيب موالا ويأخذ مكانه فى صف الرجال الذين يغنون متمايلين على ايقاع « طار » عوض الله ففتاح لخطيبته فرصة الانطلاق مدثرة لتجلس أمامه وتسمع مواله . ولا يكاد يجهل أحد من أهل القرية أن تلك مخطوبة وذاك خطيبها يعبران عن مشاعرهما بأكثر الصيغ علانية وإن كانت هى مدثرة . ولا تخلو حياة القرية من وسائل أخرى للكلام والسلام . رسائل بدون لقاء . اللقاء محرم قطعاً الى أن يتم الزواج . فمولعة بائعة الترمس الجائلة على البيوت تستطيع إن صادفها فلان أو فلانة أن تحمل سلاماً حاراً من أيهما الى الآخر . وعندما ينتهى الجسر الى «الكبرى» الركيك فوق ترعة «قاو» ، يفصل «الكبرى» بين عالمين : فى شماله الموردة التى ترد اليها أسراب النساء ليمالئن جرارهن ماء جارياً بدلاً من مياه الابيار . يردن قبل الفجر بنحو ساعة يقضينها فى السلام والكلام والترثرة والنميمة والاختبار والأعلام . حتى إذا ما أطل الفجر على السماء فأشاع حول الموردة ضوءاً ضبابياً تتحرك فيه أشباح

من النساء تفشى بعض شخصياتهن أصواتهن ويكملها
الخيال، ترى - أو قد ترى - جنوبى الكبرى شابا أو أكثر
صلى الفجر فى مصلى على التربة هناك وشرع فى العودة
الى داره فى القرية - مارا - بحكم وحدة الطريق - بسرب
النساء العائدات ومن بينهن خطيبته . لا تكاد تبين فلا يكاد
يتبينها ولكنهما تواعدا على لقاء أعمى أصم أبكم يستغنيان
فيه عن النظر والسمع والحديث بمجرد الشعور بالقرب
لحظات ..

(١٣)

النساء فى القرية يحتجن فى البيوت ولكنهن خارجها
سافرات إلا إذا مشين فى الدروب والطرق وعبرن الرهبات ،
تلبس المرأة والفتيات أكثر من ثوب ، الواحد فوق الآخر مهما
كن فقيرات . وهى أثواب متسعة فيما يلى الصدر تنتهى
بكرانيش تغطى القدمين لها أكمام حتى الرسغين . الثوب
الأعلى لابد أن يكون أسود اللون حتى لو كشفت الكرانيش عما

تحتة من أثواب ملونة . وتعصب الأنثى رأسها بمنديل يضم شعرها الا خصلتين متدليتين على صدغى المتزوجة منهن. فوق المنديل غطاء من النسيج الأسود الرقيق تتدلى أطرافه على جانبها ومن خلفها يسمونه «طرحة» . الطرحة لازمة حتى للفتيات الصغيرات . فإن أرادت المرأة أو الفتاة أن تخرج الى الطريق وضعت فوق كل هذا غطاء على رأسها تتدلى أطرافه الى كل اتجاه فتغطى جهاتها الأربع لا يترك الا ما بين طرفيه الاماميين فتحة ترى منها الطريق . تضيق تلك الفتحة وتتسع تبعا لمصادفتها الرجال . فإن صادفتهم «تزغنفت» ، أى ضمت الطرفين فلا يرى وجهها أحد ولا يكاد ، أنه أحد الأزياء وليس حجابا . أية هذا أن النساء يلبسنه حتى حين يجتمعن فى الأفراح والجناز والزيارات منفردات بدون رجال . وأيته الثانية أنهن يلتقين بالرجال سافرات الوجه واليدين مشاركات فى الزراعة على قدر ما يطقن وهن عاملات مع الرجال يكدحن فى مناخ طلق يجمع كل الرجال العاملين وكل النساء العاملات فى علانية فاضلة .

كيف إذن تظل الفتاة فى القرية سافرة إلى أن تخطب فتحتجب عن خطيبها . تحتجب بأن تلزم بيتها لا تغادره . وتحتجب بأن تحول دون أن يراها . ذلك لأن الحرمات فى القرية قيم جمعية وليست فردية . حرمة العائلة هى الجامع كل الحرمات . تشمل حرمة مساكن العائلة المتلاصقة ودروبها . الغرباء عن العائلة لا يدبون فيها إلا عابرين نهارا ولا يدبون فيها ليلا ولا كانوا معتدين . وحرمة البيوت لا تسمح لغير أهل البيت بأن يدخله إلا مدعوا من أهله ويصحبة رجل منهم ولو كان أحد أفراد العائلة الأقربين ، وحرمة النساء ليست من شئون النساء أو الرجال ولو كن زوجات وكانوا أزواجا . إنها حرمة العائلة . وجوهر التحريم كما كان منذ بداية التاريخ البشرى هو المحافظة على صدق الانساب . لا يعرف أهل القرية شيئا عن بداية التاريخ البشرى أو تطوره ولكنهم يلتزمون قيما راسخة فى نفوسهم ويتبعونها على السجية بدون فلسفة أو سفسطة ، وتفرق تلك القيم تفريقا واضحا بين عواطف الفتاة ودا أو حبا أو جفاء أو كراهية وبين عرضها . العواطف من شأنها ولو شاع ودها أو حبها أو جفاؤها أو

كراهيتها مادامت لا تختلى بالطرف الآخر لتعبر له عن أى من تلك العواطف صفاء أو عداًء . هذا تنصح باجتنابه حياءً أو أدبا وقد ترد عنه رداً غير جسيم . ولكنه ليس عارا على أى حال . أما ان تجاوزت ما يخصها الى ما يخص العائلة ففرطت فى عرض العائلة بأن فرطت فى عرضها بما يتضمنه من احتمال أن تفرض على أهلها اضافة ليست منهم فهو عدوان منها على غيرها من عائلتها لا تملكه . ذلك تأويل احتجابها عن خطيب معترف لها بأنها تحبه وأنه يحبها ، حب الزوجة المقبلة زوجها المقبل . الخلوة مع الحب لا تخلو من مخاطر نسب لم يأت أوانه . فهى حرة فى حبها ولكنها ليست حرة فى أن تفرض على أسرتها من ينتسب اليها قبل الأوان . فإن فعلت فلا نصيحة ولارد ولكنه «الاختفاء» . تختفى الفتاة فيقيد اسمها سرا فى دفتر الوفيات ولا أحد يتحدث بعد ذلك عن هذا الحدث . ولا تعابير عائلة بما جنت فتاتها مادامت قد اجتثت من شجرة العائلة . ولا يجازى شريكها شيئا .

لهذا ، فإن الأيام التى قد يستغرقها الحديث الحميم بين الفتاة وأمها بعد أن عرفت من أمها أنها على وشك أن تخطب

الى فلان ابن فلان من عائلة كذا فاعترضت بأية صيغة غير
متمردة ، تكون تحقيقا دقيقا لاكتشاف ما إذا كانت الفتاة قد
تجاوزت العاطفة الى الوصل أم لا . ولا ترد أم الفتاة على
رغبة أم الفتى قبل أن تتيقن من عفة ابنتها . وقد تستعين فى
سبيل ذلك بالداية . فالأمهات فى أمر العفة أكثر صرامة حتى
من الرجال . فهن حاملات الانساب وحافظاته فان تيقنت
انحازت من حيث المبدأ الى قلب الفتاة ثم رأت بأساليب شتى
ما إذا كان الفتى «قادرا» على الزواج أم غير قادر . لا تبحث
عما إذا كان راغبا فى الزواج أم غير راغب . المقدرة أولا .
فإن لم يكن قادرا ، اقتصاديا عادة ، على أن ينشئ بيتا
لابنتها ردت ابنتها الى من جاء خاطبا وهو قادر حتى «لا
تبور» فى انتظار غير القادرين . وهى حجة حاسمة اذ الغاية
الاولى من الزواج انشاء البيت وليس التزاوج . وكل شئ قسمة
ونصيب .

هنا فقط «يتشخصن» ، كما يقول كتاب المشرق العربى ،
الزوج الذى أحبته الفتاة منذ سنين ، أى يتعين باسمه ونسبه .
ويتدفق الحب المخزون للزوج والبيت بما فيه من مقدرات الاحياء

ومفردات الأشياء فى اتجاه معلوم . وتبدأ طقوس «تفتيش» أم العريس زوجة ابنها المقبلة .

تبلغها الأم دعوة الى الزيارة . فتزور صباحا قبل الافطار ، لأنها ستفطر مع الفتاة التى تكون قد استعدت لتفتيش تعرف خطواته ودلالاته . فإذا اجتمعتا قدمت الفتاة الى حماتها المقبلة افطارا مكونا من بيضتين مسلوقتين ورغيف من خبز القمح وبعض الملح المخلوط بالفلفل . تلك هى المناسبة النادرة التى يأكل فيها أهل القرية البيض المسلوق . ولكنها طقوس . ويكون على الفتاة أن تنزع قشر البيض بينما تتأمل الحماة مخلوط الملح والفلفل لتتأكد من نسبة هذا الى ذلك . ثم تقدم الفتاة بيدها بيضة الى أم العريس أثر بيضة . فلا تأكلها مباشرة بل تديرها فى يدها وتتأملها لتتأكد من أن عروس ابنها قد انتزعت القشر بدون أن تخدش البيضة . فإذا انتهت هذه المرحلة دعت الأم ، أم الفتاة ، ضيفتها لتتفقد البيت وقادتها الى حيث «الصوامع» التى أنشأتها الفتاة . تلك الغازات المستديرة العجيبة . لتتأكد أم الفتى من مهارة الفتاة فى انشاء الوعاء . وأخيرا بعد طول حديث فارغ تأمر الأم

ابنتها بأن «تفلى» خالتها . استعمال وصف «الخالة» يعنى أن المشروع فى تقدم . المفروض أن التقلية هى البحث فى شعر الخالة عن حشرات «القمل» كما تفعل القروء ، فتقعى أم العريس أمام الفتاة كاشفة شعرها ، داسة وجهها بين نهدي العروس ، متكئة بمرفقيها على فخذها . العروس تتصنع البحث نبشا فى شعر أم العريس عن حشرات تعرف أنها غير موجودة وتتابع اهتمام أم العريس بها ، إنها تدس أنفها بين نهديها وتختبر حجمهما وصلابتهما ، وتميل شمالا ويمينا لتتشم تحت إبطيها ، وتتململ وهى قاعية لتتحسس فخذها . ولا تنتهى تفتيشا عن أسرار جسم الفتاة إلا بعد أن تكون قد عرفت جل أسرارها ، فإذا انتهت شكرت الفتاة على ضيافتها ثم انصرفت . وبعد ؟ لا شئ ، فلم يكن التفتيش مفاجأة . ولا تتوقف خطبة الفتيات فى القرية على صلابة نهودهن أو استدارة أفخاذهن ، إنما هى طقوس ترمز من خلالها ثلاث أناث الى أنهن ، الاناث ، ملكات البيوت ، الأم التى فكرت وقررت ودبرت أن تكون ابنتها زوجا لفلان ابن فلان من عائلة كذا ، والحماة التى اشتركت فى التفكير والتقرير والتدبير مع

ابنها أولا ثم مع أم الفتاة .

ثم نجاح الفتاة فى اختيار كفاءة انشاء بيت جديد بحضور الطرفين . بعد انتهاء تلك الطقوس تأخذ ربة كل بيت رأى زوجها فيما فكرت وقررت ودبرت الذى يقتنع ولا تغضب هى فيشقى هو فيقتنع ويبدأ نور الرجال الذى ينصب أساسا على مقدار المهر وموعد الزواج .

(١٤)

المفروض أن المرأة ، الفرعونة ، الملكة هى الشخصية الأقوى فى القرية . هو كذلك بدون ادعاء أو حاجة الى التبرير . ومن آياته « تحرير المرأة فى القرية من موكب النقص الانثوى » فلا امرأة فى القرية تتمنى أو ترضى أن تكون رجلا . ومن آياته البيانات أنه حينما يصف الرجال رجلا من بينهم وصفا معبرا عن مدى جسارته يقولون « قلبه قلب مرة » أى لا يخاف . ومع ذلك فالمرأة شريكة للرجال فيما يسمى علميا « الحرمان الحسى » .

والأمر ببساطة أن العقل لا يتوقف عن أداء وظيفة .
إدراك ما يتلقاه من مؤثرات خارجية ، والاستجابة لها بما يتفق
مع طبيعتها خلقا جديدا يؤثر به فى الخارج ، وحين لا يتلقى
مؤثرات خارجية يستدعى من الذاكرة مؤثرات قديمة مخزنة
ويعيد ادراكها فيعيد الاستجابة اليها . حتى فى حالة النوم لا
يكف العقل عن استرجاع تلك المؤثرات أو بعضها والاستجابة
لها وما أن يستيقظ حتى يطرد من الذاكرة أغلب ما تم من
نشاط فلا يبقى منه إلا ما يشبه الواقع أو ما يشوهه من أحلام
أو أضغاث أحلام . المهم أن العقل كالرحى تتلقى مادة من
خارجها فتجرشها أو تطحنها وتحيلها الى خلق جديد وبالتالي
تتوقف سلامة التفكير وسلاسته على ما يتلقاه العقل من مادة
التفكير . وكلما قلت تلك المادة ، أو هزلت خف الفكر وانخفض
مستوى الادراك . مادة التفكير هذه هى ما يطلق عليه
المؤثرات الخارجية . إذا ما تكررت تلك المؤثرات بدون
اضافة واعاد العقل ادراكها ذاتها مرة ومرة حتى لم تعد
قابلة الى مزيد من تكرار الادراك تبدأ الرحى التى انقطعت
عنها مادة الطحين فى طحن حجريها . فيخف حجراها بعد أن

لطحن كل منهما الآخر، «لحس» ما فيه من نقوء . كذلك تخف الملكات العقلية إذا ما انقطعت عنها مادة التفكير . هذا الانقطاع الذى يسمونه الحرمان الحسى .

الغريب أن أهل القرية يصفون الرحى التى مازالت تطحن حجريها الى أن خفا فلم يعودا صالحين للطحن بأنها «تلحست» أى أصبحت ملساء بعد أن فقدت الخشونة اللازمة للطحن ثم ينقلون التعبير الى الإنسان فيقولون عمن اضطرب تفكيره أنه «ملحوس» .

ليس الناس فى القرية ملاحيس ، بل هم جملة مصابون بقدر من الحرمان الحسى . فعلى مدى الأيام ونصف قرن من الزمان والقرية تعيش جيلا بعد جيل منعزلة عن العالم الخارجى أو معزولة بين الجيل والنهر فى قبو من الفقر والخوف لا يخترقه جديد . على مدى آلاف الايام ونصف قرن من الزمان والناس فى القرية يتداولون مجموعة محدودة من المعرفة الفقيرة ويمارسون عادات نمطية متكررة غارقين فى بركة راكدة من الحياة المملة غير المتصلة بمجريات

الحياة خارجها . ليس فى القرية ما يقال فترى الناس فيها
قعودا متجاورين على المصاطب وفى المضايف لا يتحدثون
ساعات طويلة يقطعها من حين إلى حين حديث مقتضب كما
لو كان اختبارا لبقاء المقدرة على الكلام . والكلام ، أغلب
الكلام ، معاد إذ لا جديد فى القرية بعد أن بلى الحديث عن
هوجة عرابى . فإن جد عليها ما هو غريب انتفضت كما لو
كانت تستيقظ فجأة من نوم عميق . يكفى أن يشاهد بعض
الصبية سحابة من تراب قادمة نحو قريتهم على جسر
الترعة فيتصايحون وهم يجرون الى أهلهم «كمبيل ..
كمبيل»، حتى يتنحى الوقار وتتطلع الابصار ويجرى الصغار
أمام الكبار ليروا الكمبيل (السيارة) المجل بسحابة التراب
قبل أن يتجاوز قريتهم . ويتحدثون بعض ذلك اليوم عن
علامات الساعة وعن « ولد المرة ما يفلبوش غير الموت » . ثم
يصمتون الى أن يشاهدوا سحابة أخرى من تراب قادمة بعد
نصف عام أو بعد عام .

ومن حين الى حين تتفجر الطاقات المكبوتة معبرة عن وجودها فى معارك هستيرية بين العائلات ينتحل لها العقل أتفه المبررات . جحش قضم بصلة مثلا . فيتنادى أصحاب الجحش وأصحاب البصل فى شجار فى الغيطان أو فى الرهبة . إن يكن فى الغيطان فسلاحهم العصى من جريد النخل أو الشوم ، وإن يكن فى الرهبة فالنساء من فوق الاسطح قاذفات الطوب . النساء يضربن ولا يصبين . والرجال يهددون بالضرب ولا يضربون . وتتخابط العصى وقلما تصيب . كأنهم فى مباراة تحطيب . ويصبح كل فريق بالفريق الآخر بأن «روح يا ولد الكلب إجرى من قدامى لحسن نكسر راصك » . ينهزم من يتراجع . والى أن يتراجع المهزوم تتمثل حقيقة المعركة فى بذاءات ومعايرات وتهديدات وشتائم صاخبة يصاحبها صراخ من النساء وبكاء من الأطفال الذين «يتفرجون» وعويل على قلة من المصابين بجروح ويطوح ، الى أن يحضر إمام المسجد حاملا بيرق الاشراف الموروث يرفعه فاصلا بين العائلتين وهو يدعوهم الى حفظ دماء المسلمين .

فيهدأ الجميع بعد أن تكون الطاقات المكبوتة قد استنفدت
فى تشنجات هستيرية صوتية وعصبية وجسدية . فتطمر
الجروح بمسحوق البن أو التراب ، وينسون جميعا قصة
الجحش والبصلة ويقضون بقية اليوم فى حديث عن وقائع
المعركة وكيف كانوا جميعا منتصرين ، ولا يشكون ، بل
«يحارب» بعضهم بعضا ، أى لا يتحدث بعضهم الى بعض الى
حين ، وهى «حرب» هينة عند قوم قلما يتكلمون .

وفى كل أسبوع يمتطى نفر قليل من أهل القرية الطريق
الترابى الذى تدب عليه الحمير دبا وثيدا بليدا حاملة الذاهبين
الى البدارى حيث مركز الادارة والشرطة والنيابة والمحكمة
وسوق يوم الاثنين العجيب الذى لا يباع فيه أو يشتري إلا إذا
أضيف الى البائع والشارى «وسيط» من أهل البدارى
أنفسهم وكان له من الصفقة نصيب . فإذا بلغت الحمر
البدارى بعد ساعتين أو أكثر تركها أصحابها فى حراسة
على دلوكة صاحب «القلس» دون المدينة بقليل . والقلس جبل
مشدود بين شجرتى سنط على حافة التربة يستقبل صاحبه

الوافدين ويحفظ لهم نوابهم بأن يربط كل دابة الى حبله المشدود . من يعود يسترد دابته ويدفع أجر حراستها «مليما» أحمر ، وحين يعودون آخر النهار يجدون ما يحكونه غير غريب عليهم ثم يلوذون جميعا بالصمت الثقيل . وحين يخترق جدار الصمت فرح أو مولد أو عيد يتدفق مخزون الاصوات صخبا لا يكاد يسمع فيه أحد أحدا حتى ليحسبه الغريب صراخا ثم يعودون الى الصمت الكئيب . عقل القرية المتأجج نكاء فى مرحلة الطفولة يصاب بأثيميا الحرمان الحسى فى مطلع الشباب ولا يزال محروما مما يغذيه فيتحول الى عقل مريض يعالجونه بمزيد من الخرافات والهلوسات التى لا تفيد أى عقل بليد . وبينما ينطوى أغلب الرجال على أنفسهم صامتين تؤنس النساء فى المنازل أنفسهن ، وهن مشغولات بتدبير أمور بيوتهن ، بأغان حزينة (تعدد) مما يرثى به الموتى كما لو كن يرثن القرية الغارقة فى بركة راكدة ولكن بدون حزن. وفى كل عام يتسرب من ماعون القرية نثر ليلا ليدركوا المراكب القادمة من أقصى الصعيد متجهة الى مصر (القاهرة)

أو الى ما لا يعزف أحد ، هربا صامتا من فقر الحياة
الرهيب . ولا يغفون الا نادرا . إن لم يفلحوا هناك لا يعودوا
بعد أن ارتكبوا عار الهروب وإن أفلحوا لا يعودوا حتى لا
يوقوا لمن تركوهم بمعونات ملزمة قبلها . تلك هي القرية
الماعون راکدة المحتوى إلى حد العطن على مدى سنين الى أن
عاد اليها واحد من أبنائها الشارين .

الفصل الثالث

عودة الهارب

قال الراوى :

(١)

حين يبدأ فيضان النيل يغزو «الآخوار» يملؤها قبل أن
يغمر أرض الزراعة ويبلغ البيوت ، والآخوار مجار قديمة للنيل
فارقها فبقيت بقيعائها الرملية تنتظر وصل مياهه كل عام
وتقاوم هجره بأن تحتفظ فى بطونها بمائه وتتشبث بالبقاء
متصلة به شهرا أو أكثر قليلا إلى أن تنقطع الصلة فيبدأ
مائها فى الجفاف ، مع انحسار مياه الفيضان عنها يسمى
الخور منها «مريسى» ، ويتحول المريسى إلى خازن أسماك ،
أهل القرية مشغولون بجمع فيض الأسماك من المصارف
والترع ولا يلتمسونه فى المريسى لوفرة ماهو متاح لهم بدون
جهد ، وتوفيرا لجهد الصيد بالقوارب والشباك ، فيصل إلى
المريسى مساء كل يوم ذى ليلة مقمرة قارب به نفر من
محترفى صيد الأسماك وتجارها فى طما ، يحاصرون

الاسماك فى الماء بشبكة طويلة يشدون أحد طرفيها إلى جنوع النخل على الشاطئ ، ويجرون بقاريهم مجدفين الطرف الآخر فى خط دائرى إلى أن يدرك الشاطئ محاصرين الأسماك بين الشاطئ والشباك . ثم يسدّون فى سحب شباكهم من الماء إلى اليابسة حتى إذا ما أدركت الشباك أرض الشاطئ تكون قد جرفت فى أعابها أسماكاً كثيرة مختلفة أنواعها كبيرة حجوما ، فيغرفونها إلى قاريهم ثم يجمعون إليه شباكهم وينصرفون فجرا عائدين إلى طما ليدركوا السوق الكبيرة هناك منهكين بعد ليلة طويلة من الجهد الجهد .

فى ذات يوم لم ينصرفوا لا فجرا ولا صباحا ، لقد لاحظوا منذ ما بعد عشاء ليلتهم فتى فى نحو الثالثة عشرة من عمره يلبس جلبابا داكن اللون ويمسك بعصاة دقيقة ويخوض بقدميه الحافيتين طين الشاطئ محازيا قاريهم ذهابا وإيابا . ومن حين إلى حين تلتقط أذنه صوت بلحة هابطة من نخلة باسقة فيلتقطها ويمسح عليها بكم جلبابه ثم يأكلها . أخذوه على أنه أحد الغلمان المتشردين فلم يهتموا بأن يتحدثوا إليه

وما اهتم هو بأن يتحدث إليهم . حتى إذا ما جمعوا أسماكهم عند الشاطئ وهموا بأن يغرفوه إلى جوف القارب ، تقدم إليهم الفتى وطلب إليهم بحزم وعزم يثيران السخرية أن يعطوه «نصيبه» من السمك قبل أن يغرفوه إلى القارب .

- نصيب ؟ نصيب إيه ، وعلشان إيه والله بلاوى .

- يوه . يعنى هنحرصكم بلاش . حرصتكم طول الليل .

- حرصتنا من مين «ياد» انتة .

- من الحرامية .

- أمال أنت تبقى إيه ؟

- إيه ما عارفنيش ، ما اسمعتوش عنى . أنا «سند عثمان» .

حتى فى طما وبلاد الغرب يعرفون سند عثمان ، بطل «الشراقة» الخرافى الذى بوخ الحكومة . فضحكوا ضحكا عاليا ، وسخروا من الفتى سخرية جارحة ، قطعها أحدهم بقوله : «طيب يا سند يا ولد عثمان خد نصيبك» . وقذفه بسمكة أخطأته وأصابه رزاز مما هو عالق بها من ماء وطين .. فانطلق يجرى إلى حيث لا يعلمون وهم يضحكون .

بعد وقت كان كافيا ليحملوا أسماكهم وشباكهم ويبدأوا

فى العودة مجدفين ويعدوا عن الشاطئ بنحو عشرين
«قصة» ناداهم بصوت غاضب بالوعيد أن عودوا وأعيدوا إلى
نصيبى «أحسن لكم» . فلم يعبأوا . فشرخ سكون الفجر
صوت طلق نارى صاحبتة صرخة يعلن بها أحد الصيادين
أنه قد أصيب . فعادوا إلى الشاطئ مسرعين . واختفى الفتى
لا يعلمون أين . تركوا واحدا منهم عند القارب يحرسه
واتجهوا إلى القرية يسألون المبكرين من أهلها عن مقر
العمدة وهم يشيرون إلى رفيقهم المصاب وهو يحمل ذراعا
بذراع وقد تلطخ كف ذراعه المحمول بدماء سالت إلى كفه ،
ويتهمون فتى لا يعرفونه ويحكون ما حدث لمن يسأل عما
حدث . حتى إذا ما بلغوا منزل «شيخ مشايخ الهمامية» ، إذ
لم تكن القرية قليلة المسكن والسكان والأرض فالقيمة
تستحق حينئذ أن يولى عليها عمدة ، كان قد صاحبهم إليه
آخرون فضوليون . أما الجادون فقد تبين لهم من أول نظرة
أن إصابة المجنى عليه قطع سطحى مستطيل فى كف يده
اليمنى . حتى أنهم لم يصدقوا رواية الطلق النارى إلا أن
تكون القذيفة «رشة» واحدة خائبة . فانصرفوا عنه إلى
شئونهم المبكرة ..

حين بلغوا منزل الشيخ محمد اسماعيل ، شيخ مشايخ
القرية ، كان فى المصلى كعادته كل فجر حتى الصباح ،
ولكن ابنته الكبرى «شاه» كانت يقظة . فأجابت السائلين عنه
أين يكون . ولقد كادت سحابة الحادث أن تتلاشى قبل أن
يعود . فقد تكاثر الحاضرون وبالفوا فى اكرام الغرياء كلاما
وظهر فى الضوء هوان الجرح فطمروه بمسحوق البن ،
فهدأت نفوس الصيادين بينما توهج فى عقولهم خاطر حارق
. الخوف من أن تطول «الاجراءات الرسمية» فيفقدوا السوق
أو يتعفن السمك . ثم أن منزل شيخ المشايخ لا يوحى بالثقة
فى أنه ممن يردون الحق إلى صاحبه أو ممن يقيمون حدود
الله . أنه حوش طويل عريض محاط بسور بعضه بناء بالطوب
اللبن وبعضه بالبوص المغطى بالطين تتخلله مقاطع ومنافذ
مابين بعضه وبعضه فهو متفسخ لا يكاد يقوم . تطل من
داخله أعناق بضعة جمال وتسمع دبدبات المواشى فيه وتقفز
من جوانبه دواجن كأنه «زريبة» بدون غطاء . فهو أزرى من
كثير من البيوت المجاورة التى تطل عليه من سفح الجبل .
ليس هكذا تكون بيوت العمدة أو المشايخ أو حتى الخفراء فى

طما أو ما يتبعها من القرى غرب النيل . فما جدوى البقاء فى
الدرب المترب أمام المنزل القمى ، فى انتظار رجل يقضى
أغلب وقته فى المصلى كما يقولون . ثم جاء الشيخ فانتبهوا .
كل الحاضرين من أهل القرية ، وكل من رأوهم على طريقهم
إليها ، يلبسون جلابيب زرقاء . الجديد منها يحمل على
الكتف الأيسر خاتما عريضا بلون بنفسجى غامق علامة
حكومية على خضوع صاحبه «لضريبة الروس» ، والقديم قد
بهت ألوانه وكاد يزول خاتمه ، إلا الشيخ محمد اسماعيل .
إنه يلبس جلبابا أبيض ناصع البياض عليه عباءة قصيرة ،
وعلى رأسه عمامة كبيرة كعمائم الممالك . ملتج وقور مايزال
منذ غادر المصلى يهمهم بكلمات يعدها عدا على حبوب
مسبحة سوداء بالغة الطول .. إنه فعلا شيخ مشايخ وإلا
لا أعفى من الجلابب الأزرق المختوم كما يعرفون من خبرتهم
بنوى «الجلاليب الزرقاء» فى طما وما حولها من قرى . إنه
الرداء «الرسمى» لكل فلاح .

خير يا رجاله إن شاء الله ...

قصوا عليه ما حدث ولم يكتموا تفاهة الجرح . ولم ينسوا

وصف المتهم وصفا دقيقا . وصفوه خلقة واتهموه خلقا .
أطرق الشيخ وهو يمسح على لحيته ثم نهض صامتا .
دخل داره . ألقى نظرة إلى داخل صومعة فارغة فوجدها
هناك . بندقية عتيقة يصب البارود الأسود فى فوهتها ويحشر
بقطعة من القماش ، وتلقى فوق القماش المحشور بضعة
حبوب صغيرة من مادة الرصاص (الرشن) تغطى بدورها
بقطعة من القطن ثم بغطاء من القماش ، ويدق على كل هذا
بقضيب من الحديد كمحساس الفرن أو بالمحساس . فإذا ما
أريد إطلاق حشوها صب قليل من البارود فى حوض صغير
ملتصق بأسفل الماسورة تصله بها فتحة ضيقة . وسحب
طارق (زناد) حديدى إلى الخلف . الطارق ذو قم كغم البرص
الأسود . يقبض فكاه على شظية رقيقة من حجر الصوان .
يحبسه عن أن يعود طارقا «طاية» من الصلب قائمة أمامه
حائل بارز من بطن البندقية . يسحب هذا الحائل ، فيعود
الزناد طارقا طاية الصلب بحافة الصوان ، فيحدث
احتكاكهما شرارة . تشعل الشرارة البارود فى الحوض
الصغير . وتندفع الشعلة إلى كل اتجاه بما فيه الفتحة

الضيقة . فتفجر البارود المحشور فى أسفل الماسورة .
فيقذف بما هو محشو من قماش وقطن و«رش» إلى الأمام
محدثا دويًا هائلًا ودخانًا مهولًا . ولما كان إطلاقها على هذا
الوجه المعقد يحتاج إلى وقت بجد تلك «البندقية بصوانه» ،
كما يسمونها ، من فاعلية الدفاع ضد عدوان مباغت ، فإنها
تبقى فى «الصومعة» مجهزة للإطلاق . أخرجها الشيخ محمد
اسماعيل وشم فوهتها فتأكد من أنها أطلقت «حديثًا» فأعادها
إلى مكانها فى الصومعة وعاد هو إلى الذين ينتظرون عودته
حزينًا . وسأل ابنته وهو فى طريقه هل رأيت عباس . قالت لم
يبت فى الدار ولكن أحسست به يعود متسللا قبيل الفجر بعد
خروجك للصلاة ويضع البندقية فى الصومعة ويقفز من فوق
الحائط خارجا . قال الشيخ : الله لا يرجعه . ألم يقل لك إلى
أين هو ذاهب : قالت وقد غالبها البكاء : قلت له «رايح وين
ياخوى قال رايح ماشى» . فارتجف الشيخ قليلا ثم تمالك
نفسه وقال : فى ستين داهية . رايح ماشى أى ذاهب ولن
أعود .

قال الشيخ : حقكم عندى . إنه ولدى عباس . لا أحد فى

بلدنا يعمل هذه العملة الشنعاء إلا هو . إنه مجنون بسند
 «عصمان» . ولولا أنه لا يعرف أين يختبئ سند «عصمان»
 لتركنا والتحق برجاله المطاريد . على أى حال لقد خلصنا
 لطف الله منه . فقد ترك الدار وقال لمن فيه أنه «ماشى» .
 فاطلق أكثر من واحد من الحاضرين سؤالاً فزعاً : ماشى ؟
 لا حول ولا قوة إلا بالله .. وأكمل الشيخ بوقار : والحمد لله .
 على كل الأحوال أنتم أصحاب حق فأمرؤا وأنا أطيع . قال
 فضولى من أهل القرية : المسامح كريم يا با الشيخ محمد .
 قال كبيرهم ناهضاً : «واحد مسامحين ونستأذن نروح
 نشوف أرزاقنا ومشوارنا طويل» . فقال الشيخ جاداً : لا يضح.
 بعد الغداء إن شاء الله . انكم ضيوفنا . فاعتذروا وشكروا
 فأمر بأن يحمل إليهم غذاؤهم حتى قاربهم فانصرفوا شاكرين*
 يحف بهم بعض الاهلين ، ليبدأ بعد انصرافهم جدل شديد
 بين الشيخ محمد وامراته بخاتى بنت الشيخ عيسى . تلك
 البضة الشقراء ذات الشعر الذهبى والعيون الخضر «زى ولاد
 العز» . كانت شديدة البخل ترى أن غذاهم الموعود دجاجة .
 ويقول الشيخ شديد الكرم بل خروف . فتبدأ فى البكاء إشفاقاً

على البيت من اسراف المسرفين . وتضرب الأمثال من بيوت
خربت من قبل اسرافا . فلا يلتفت إليها الشيخ ويكف عن
الجدل . فقد استنفذ الجدل جدواه على مدى سنين حالت رية
البيت دون أن يبنى بيتا بديلا عن بيت البوص والطين . بيتا
كبيتهم الكبير الذى دكته الغارة دكا . وكانت بخاتى التى
شهدت الغارة صبية ، واختبرت متاعب التشرد تردد ردا :
«وايه اللى عرفنا أنه مفيش غارة تانى جاية . لَه . لَه . له .
وتبكي فيضعف الرجل ويستسلم كثنان أغلب الرجال ، فأوعز
إلى ولده الأكبر ، مرسى ، بأن يحمل إلى الضيوف «جديا»
ضامرا ارتضته زوجته ، حلا وسطا بين الخروف والدجاجة
وأن يتبع المنصرفين .

«يا شاه يا ابنتى قولى الحق ما الذى قاله لك أخوك
بالزيط» . قالت شاه مضطربة : «يابوى ، ما هو يابوى ، لما
هم بالانصراف جريا . فأننا يا بوى تعلقت به وأمسكت كم
جلبابه أشده منه .. فيابوى .. «طلع فى ايدي» .. والله يابوى
.. قاطعتها امها بلسان حاد : قطعت الجلابية يافالحة انشاء
الله تنقطع رقبتك ، قال أبوها : لا تهم الجلابية يا ابنتى

أكملى .. ماذا حدث بعد ذلك . قالت فأنا يابوى قلت يا بوى له ما تمشيش عريان ياخوى . استنى لما اجيب لك جلابية العيد . فانتظر وأحضرت له الجلابية والمركوب «شغول العيد الى فات الجلابية البيضة» .. زين يابنتى بس ماقالش حاجة ؟ ماهو يابوى قال يابوى أنا ماشى و«دعا علينا كلنا وعلى بلدنا كمان» .. فنهزها أبوها قائلًا : كفاية لت وعجن هل قالك «ماشى على وين» .. قالت ماهو يابوى .. فهم بأن يصفعها : قولى يا بت . قالت يابوى هو ماقالشى ماشى على وين . بس يابوى أنا قلت .. هيه قلتى إيه ؟ يابوى أنا قلت له ياخوى أنت كنت ماشى صح روح الوعاضلة . الوعاضلة ؟ . أى أنا قلت له روح الوعاضلة وعطيته .. قالت أمها عطيتيه ؟ عطيتيه إيه يا بت تانى . قال أبوها بحنان : ماذا أعطيتيه يا ابنتى ؟ قالت شاه : أهو عطيته الى حيلتى . الى محوشاهم . كادت أمها تصرخ : إيه يا بت .. الى حيلتك ياموكوسة ياخربانة . قال أبوها مبتسما شماعة فى أمها كم أعطيتيه يا شاه «عشان أرجعهموك» قالت خجلة ، «جنيه ذهب وثلاثة ريالات فضة وعشرين خرده» . فقال أبوها داعيا : الله يبارك

فيك يا ابنتي ، وانصرف خارجا من الدار إلى المقعد خارجه .
هناك أسر إلى الخفير الأثير أبوزيد بأنه خائف على مصير
عباس وكلفه بأن يسأل عنه من يظن أنه قد رآه أو تحدث إليه
من عائلة «أخواله» ، فإن صادفه فليطمئنه بدون أن يوحى إليه
بأن أباه قلق عليه حزين على فراقه أو أن غضبه قد هدا
ويتمنى له أن يعود . ويؤكد له أن «المشى عاره» ، وتعالى
طمنى ... كل ما تسمع حاجة تعالى طمنى عليه .

(٢)

«الوعاضلة» قرية صغيرة غربى النيل . لا تزيد سكنا أو
سكانا عن الهمامية ، ولكنها بحكم موقعها غربى النيل حيث
لا يرى الناس الجبل الغربى من فرط اتساع أرض الوادى ،
أرحب أرضا من الهمامية فأوفر ثراء .. لا يذكر أحد كيف لجأ
إليها مهاجرا اسماعيل جوده وأولاده . محمد ومصباح
ومشهور والحريم والعيال أيام الغارة . فبيت اسماعيل ، مثل
البيوت الأخرى التى تشرد أفرادها ومهاجروا فى الأرض ،

لايتذكرون ، أو لايريون أن يذكروا كيف انتهى بهم الهرب الى قرى ومدن نائية . الوعاضلة على بعد نحو ثلاثين كيلو مترا من الهمامية . وبعض الهاريين وصلوا شاردين متشردين إلى قرية «صول» جنوبى حلوان على بعد نحو ٤٠٠ كيلو متر من قراهم شمالا . وبعضهم واصل هرويه جنوبا إلى قنا . هذا غير الذين نفاهم الخديوى إلى البحر الأبيض فى السودان . يبدو أن طرقهم جميعا إلى مهاجرهم كانت مليئة بالالام و«البهدة» فلا يريد الذين عادوا أن يذكروها لأن «الله أمر بالستر» . بيت اسماعيل كانوا أسعد حظا حين وصلوا إلى «الوعاضلة» فهناك الشيخ عوض العمدة ، الذى كان من خلال ترده على مديرية أسيوط ، وعلى مركز صدفا ، ومركز أبو تيج ، قد رأى بعينه قوة الغارة بقيادة فاضل باشا وهى قادمة إلى أسيوط فى «الغلايين البحرية» ، وحشود القوة المحلية من أبو تيج وصدفا ، وسمع بأذنيه أخبار غارتهم جميعا على تلك القرى المتمردة وتفاصيل ماجرى هناك من قتل وطردهم . فاستقبل المهاجرين من بيت اسماعيل متعاطفا معهم عاطفا عليهم راعيا حاجاتهم . أفرد لهم مسكنا

وأكرمهم وهياً للقادرين منهم سبل الحياة الكريمة عملاً فى مشروع مد السكة الحديد إلى الصعيد ، وستر أعراضهم . منذئذ ربطت بيت بيت عوض وبيت اسماعيل أوشاج من المودة ، وتوثقت بعد عودة بيت اسماعيل إلى الهمامية بزيارات متبادلة لم تنقطع ، ثم تحولت إلى صداقة بين الاجيال الجديدة من أبناء الاسرتين وانتهت فيما بعد إلى مصاهرة .

وهكذا كانت شاه بنت الشيخ محمد اسماعيل تعرف أن لأخيها الهارب صداقة وثيقة مع علام بن عوض الوعضلى ، الذى يكبر أخاها بسنين قليلة . تعرف هذا من أن علام كان يأتى إلى الهمامية صيف كل عام ، يقولون فى أجازة المدرسة ، حاملاً أقفاصاً من حمام الابراج الضامر ذى الجلد الأسود الذى تشتهر الوعضلة باستئناسه ، ليقضى أسابيع ضيفاً عليهم مصاحباً أخاها عباس الذى لم يذهب إلى مدرسة قط بعد أن ختم القرآن فى كتاب الشيخ أحمد معتوق وتعلم القراءة والكتابة . ولم تنس أنه قد جاء زائراً صيف العام السابق وقت جنى البلح الذى يحمل منه قففا حين يعود إلى بلده . وكان يلبس كساء غريباً ، جبة وقفطانا يضمه حزام

من الحرير المزوق وعلى رأسه طربوش قصير أحمر محاط
بعمامة بيضاء . جاء مودعا عباس صديقه لانه ذاهب إلى
مصر . فقد أصبح منذ عام مجاورا فى الأزهر الشريف .
ولقد تعانقا حين الافتراق وبكى كثيرا كما لم يفعل قط
الاصدقاء من شباب القرية ولا الأقرباء .. فلوحت إلى أخيها
الهارب بأن يذهب إلى صديقه فى الوعاضلة .

ولقد أرسل الشيخ محمد إلى الوعاضلة من يلتمس أخبار
ولده ، فقبل له أنه لم يرد إلى القرية . فأصبح أرجح
الاحتمالات أن يكون قد اهتدى إلى حيث مخبأ سند عثمان
فى الجبل الشرقى فالتحق به .. ولكن شيخ مشايخ الهمامية
لم يلبث أن عرف من المركز فى البدارى أن «معلومات
المصادر والتحريات المؤكدة» تثبت أن سند عثمان وجماعته
قد غادروا المنطقة بعد المطاردة العنيفة التى قام بها رجال
الأمن بقيادة «البيه المأمور» وأنه قد التجأ إلى جبل الهريدى
تبع مديرية جرجا . فكثرت لفظ الحديث عن «الفقيد» ولد الشيخ
محمد . قال خفير قديم بعد أخذ ميثاق السامعين على أن
يكتفوا السر ، أن الولد «جاءه شعره فى مخه من السنة التى

فاتت طيرت عقله» فأصبح فى سكونه شاردة وفى حركته متشردا وفى كلامه متمردا . يحدث نفسه كثيرا منفردا . جازى ركبته عفريت . له . موش ممكن عفريت دى شعرة . فى شهر رمضان المكرم ، الذى يختفى فيه العفاريت ، رأى والده وصاحبه من الشيوخ يلعبون السيجة عصرا فى انتظار المغرب فوقف على رؤسهم ثم خاض بقدميه فى رقعة السيجة فلخبط أعينها وبعثر كلابها وأهال ترابها على اللاعبين وقبل أن ينطق واحد منهم كان قد اختفى وبقي ليلتين لا يعلم أحد أين كان يقيم . قالوا مصادقين : والله صبح لا تنشط العفاريت فى رمضان . «هلبت الواد مجنون» . عليه العوض . وربنا يصبر الشيخ محمد . لكن وين هو دلوقيتى ياترى . الله أعلم . أغلب الظن أنه مات . وتناقلت النساء القصة فى لقاء المورده وأذعنها على أوسع نطاق سرا .

بعد نحو شهر قضاه الشيخ محمد اسماعيل مكلوما حتى هد الحزن المكتوم جسده النحيل فأمرضه ، جاء رسول من الوعاضلة يمتطى جملا يتدلى على جانبيه قفصان من الجريد بكل قفص منهما عشرون زوجا من حمام الأبراج الضامر ذى

الجلد الأسود . كانت تلك هدية البشرى للشيخ محمد بالنبا السعيد . النبا فى رسالة مكتوبة حملها البريد من القاهرة إلى الوعاضلة . حامل الرسالة لا يعرف القراءة فسلمها إلى الشيخ محمد الذى يقرأ . أخذها ودخل داره وحاول قراءتها ولكنه لم يستطع . ما أن قرأ أول جملة منها حتى تحطمت جدر الصبر والوقار وتقاليده الرجال وانفجر الشيخ بكاء بنشيج مسموع . جاءت إليه زوجته وابنته «شاه» وابنته «وشار» وابنه «مرسى» وابنه الأصغر «اسماعيل» ونصر الجمال الغريب المقيم فى كنف الأسرة كانه واحد منها المكلف برعى الجمال ورعايتها كانه صاحبها . فإذا بالشيخ يهتز اهتزازا مضطربا وقد وضع كفيه على عينيه وسقطت على الأرض أمامه مسبحته الطويلة السوداء ورسالة على ورقة بيضاء .

كانت الرسالة تقول : يهدى عباس محمد اسماعيل إلى والده الشيخ محمد اسماعيل شيخ مشايخ بلدة الهمامية ألف ألف سلام . وإلى والدته ألف سلام . وإلى أخته شاه ألف سلام . وإلى اخته وشار ألف سلام . وإلى مرسى ألف سلام .

وإلى اسماعيل ألف سلام . وإلى عمه (إلى آخر أفراد بيت اسماعيل) ويفيد والده بأنه يعون الله وبركات دعاء الوالدين وصل إلى مصر المحروسة بخير وسلام وقابل الشيخ علام الوعضلى المجاور بالأزهر الشريف وبلغه مايريده الوالد من أنه يدخل معه الأزهر فوافق وأعطاه النقدية التى أرسلها الوالد حفظه الله مع شاه وهى جنيه ذهب وعشرة خردة بعد أجرة السكة الحديد فاشتري لى جبة وقفطان وطربوش ودخلنى الأزهر معاه . وأنا ياوالدى العزيز من اليوم مجاور فى الأزهر الشريف مع الشيخ الكريم علام . وأصلى العشا كل يوم فى مسجد الإمام الحسين رضى الله عنه وأدعوا الله أن ترضى عنى ...
كيف حدث هذا ؟

(٣)

كان عجولا وهو يبحث عن مكان شاغر على أحد المقاعد الخشبية فى القطار الذى يغادر القاهرة إلى الصعيد الساعة السابعة صباحا . لقد بكر بالذهاب إلى المحطة ليكون فيما

يرجو من أوائل الراكبين وانتظر حتى جاء القطار من «المخازن» . فإذا بالناس يكادون يشغلون كل كراسيه بأنفسهم وبما يحملونه من أحوال وأسبلة وقف وحائب . سبقوا إلى المخازن قبل أن يغادر القطار المخازن وربما قضى بعضهم ليلتهم فيه مقابل «تذاكر برانية» قرش يتقاضاه حراس المخازن ليسمحوا لمن يطبق أن يتسلل إلى القطار وقد ينام فيه . لم يتأمل طويلا بل اندفع يشق طريقه إلى داخل القطار مزاحما المندفعين . فعثر على مقعد خال فيما يلي باب الداخلين . جلس على بعضه وشغل بعضه بحقيبته ثم نظر إلى الرصيف فإذا بشيخ معمم ملتصق أنيق يحمل حقيبة صغيرة متردد في الصعود خشية الاكتاف الخشنة التي تدفعه كلما هم بالصعود . فمد إليه يده مساعدا وأدخل حقيبته من النافذة وحرصه على الصعود حتى صعد فاستقبله كانه ولي حميم . أجلسه في المكان الذي كانت تشغله الحقيبة فحمد الشيخ له شهامته ودعا له بأن يحفظ له شبابه ويبارك في عافيته .

وتعارفا بالاسماء ، وياتئناهما المشترك إلى الأزهر الشريف . وعرف الشيخ من عباس بعض أمره : لقد جاء

الشيخ علام الوعضى بعد أن قضى عاما مجاورا فى الأزهر . ومازال يحدثنى عن مصر ومبانيها وشوارعها وأنوارها وأزهرها وناسها ونسائها وصحفها وكتبها وملاهيها ومقاهيها فإذا فيها «كل ما تشتهى الأنفس» . وبينما أنا أخلق فى خيال الحياة فى مصر قلت له مالم يقل أبى . إن شاء الله ستذهب للاتحاق بالأزهر العام القادم يا عباس يا ولدى . فتحدثنا جادين عن كيف سنسكن فى حجرة واحدة معا ونأكل معا وكيف سيعلمنى من أمر القاهرة الساحرة مالم أعلم . وتواعدنا على اللقاء كائنى ذاهب إليه ذاك العام . وكتب لى عنوانه فى الغورية حتى إذا ما ذهبت إلى القاهرة أذهب إليه . وافتنى أن خطى أحسن من خطه . فانتقلت به إلى الحديث عما يتعلم المجاورون فى الأزهر فقال أنه قضى السنة الماضية فى حفظ القرآن لأن المدرسة لم تستطع أن تحفظه إياه . فلم أقل له أننى حفظته وأعدته وذهبت إلى كتاب «قاو» لصاحبه الشيخ سلمان فاخترتنى فيه أمام والدى وأثنى علىّ وباركنى . فلما سافر علام غالب الحلم الواقع فغلبه فكأن بى مسا من الشيطان. أصبحت أعيش القاهرة وأزهرها وأحداث

ناسها وأحببت الحياة فيها بقدر ما اجتنبت الناس فى القرية
وكرهت حياة أهلها ، ولم يعد ينقصنى إلا أن «أمشى» من
القرية إلى مصر والتحق بالأزهر ، لم أعرض رغبتى على
والدى ... لعله ، لو كنت عرضتها عليه ، كان قد حققها ،
خشيت أن يرفض فلم أعرض ، فخطر لى أن أحصل على
نصيب من أسماك الصيادين ثم أبيعها إلى أن يتوافر لى ثمن
تذكرة القطار ، فتلبست شخصية سند عثمان وكان ماكان ،
وكنأما قد أراد الله أن يحقق لى ما أريد فإذا بأخت لى تدس
فى يدى وأنا أهم بالهرب نقودا ، فلم أخطئ بعدها الطريق ،
عبرت النيل فى قارب صيادين آخرين وذهبت إلى طما ومنها
إلى المحطة رأسا ، واشتريت تذكرة للقطار الذاهب إلى مصر ،
ما أن ركبت فيه حتى نمت من فرط الارهاق وحين وصلت
إلى محطة مصر كان الوقت لايزال ليلا ، فأكملت نومي على
رصيف المحطة بين كثير من النائمين فى انتظار القطارات ،
فى الصباح سألت عن الغورية ف قيل لى أنها شارع أوله عند
الأزهر ، فسألت عن الأزهر ولازلت أسأل من يرشدنى حتى
وصلت إلى العنوان مشيا على الاقدام ، طرقت الباب ففتح لى

الشيخ علام فلم أجد تلك الحجرة التى حلمت بأن نعيش فيها
سويا . بل وجدت حجرة طويلة فى الدور الأرضى من «ربيع»
خلف بيت الغورى ، ذات نافذة واحدة وفيها ثمانية . بعضهم
مستيقظ وبعضهم نيام . النيام «كتلايس القيسى» . اندس
كل منهم فى كيس من الدمور جمع عنقه وطواه تحت رأسه .
فتساءلت كيف يتنفسون . وعلمت أن تلك حيلتهم ليحولوا بين
أسراب البق وبين الوصول إلى أجسادهم . وفوق كل جسد
نائم أو مستيقظ مسمار فى الحائط علق به مشنة أو قفه .
وبين المسامير حبال عليها صنوف من الملابس . وفى ركن
من الحجرة جرادل وصفائح مليئة بالمياه . وأطباق ومواقد
جاز وأوعية أخرى . فكرهت المكان ورائحته الرطبة التنتنة .
ومع ذلك فقد طغت فرحتى بلقاء الشيخ علام . فبعد العناق
تعبيرا عن الأشواق أعطيته كل ما بقى معى من نقود . وقلت
تأكيدا لما سبق أن قلت أن والدى قد أوفى بوعده وأرسلنى
إليه ليدخلنى الأزهر معه . حينئذ كان باقى سكان المكان قد
استيقظوا . لم يرحب بى أحد . فقد كانوا رفاق حجرة يؤنون
إليها ليلا ويغادرونها صباحا وكلهم مجاورون فى الأزهر فلم

يكن بينهم وبين الشيخ علام مودة ليرحبوا بضييفه . كانوا غرياء كشاغلي عربة القطار التي حملتني إليهم . تأقلمت سريعا من فرط رغبتى فى التأقلم . واصطنعت لنفسى كيسا قبل أن أكسى نفسى جبة وقفطانا بحكم الضرورة الملحة . بعد مضى نحو شهر من وصولى مصر كتبت رسالة إلى والدى ليحملها إليه الشيخ عوض ثم بدأت حياة رائعة ومريعة ومروعة معا . لا أقول أننى قد اخترتها بل أقول أننى ألقيت فيها . كما كانوا يعلموننا العوم ونحن صغار بأن يلقونا عراة فى لجة ماء التربة . فأما أن نموت غرقا وأما أن ننجو عائمين . وكنا نعوم دائما بقوة الرغبة فى النجاة . لم أعد إلى القرية بعد ذلك . فلم أر والدى منذ فارقتة إلى أن جاعنى أمس «تلغراف» مرسل منذ أربعة أيام ينعيه . فهأنذا عائد إلى القرية لأودع أبى بعد أن غاب ، وأنى لجد محزون .

قال الشيخ رفيق القطار : البقية فى حياتك يا بنى . وبالمناسبة هل كنت فعلا من المعجبين بذلك المجرم المطرود سند عثمان . ضحك وقال : لا أعرف كيف أجيب صادقا . وربما لو صدقتك الجواب ما صدقتنى . ولكن ألا يعجب كل

المظلومين المستضعفين بشجاعة مواجهة الظالمين . حين ماتت كادت نفوس الشهب تنفطر حزنا على وفاة الزعيم الشاب مصطفى كامل باشا . ومن قبل أن يتوفى إلي رحمة الله كان محط إعجاب كل المصريين . لماذا كان الاعجاب ولماذا كان الحزن مع أن الزعيم الشاب قد ترك مصر على الحال التي دخلها رازحة تحت الاحتلال الانجليزي . لأن مصطفى كامل كان رمزا لشجاعة الوطنية التي يفتقدها المصريون منذ هزيمة عرابي ويتمنى كل واحد منهم لو تحقق له فيه . كان رمزا للمقاومة الوطنية ضد الاحتلال . وقد اكتملت قوته كرمز بعد مذبحة دنشواي مع أنه لم يحمل سلاحا غير الكلام . لم يقل كلاما غير الحق . كل ما ميزه وامتاز به هو الجهر بالحق في مواجهة الجبارين .

- هذه سياسة يا ولدي فلماذا تخوض بحورها الخطرة .

- لم أخض بحورها بل ألقيت فيها .

- ومن الذي ألقاك .

- الشيخ عاصم .

- ومن هو الشيخ عاصم .

لم يكن قد مضى على وقت طويل مقيدا في سجلات الطلبة
المبتدئين حين أخذنى الشيخ علام لمقابلة الشيخ عاصم
وأوصانى بأن أبدى له ما يستحقه من احترام ، فرأيت ثمة
شيخا أنيقا تجاوز سنه الأربعين تحيط به كوكبة من صغار
المجاورين يتأملونه بإعجاب ويستمعون إليه مسلمين وهو
لا يكف عن الحديث . قدمنى إليه الشيخ علام باسمى «الثلاثى»
واسم قرىتى ومركزها ومديريتها والتمس لديه أن يقبلنى فى
حظيرة رعايته . لم يعجبنى التقديم ، واستغريت الالتماس ،
فاقترب منى الشيخ عاصم مرحبا ووضع يده اليمنى على
كتفى الأيسر وسألنى عما إذا كنت أعرف من هو . فقلت
متأدبا : فضيلة الشيخ عاصم . قال طالب مجاور مصححا :
فضيلة الزعيم الشيخ عاصم . ربت الشيخ عاصم على كتفى
ثم قال : إن شاء الله تكون من المخلصين وهذه حتى
لا تنسى أننى هنا الزعيم . وصفعنى على خدى الأيسر صفعة
لا هى مداعبة ولا هى غاضبة ولكن بين بين . المهم أنها
اسقطت عمامتى إلى الأرض وضحكوا جميعا وتركونى
أرفعها وأحاول تثبيتها على رأسى . قال الشيخ علام : مبروك

ياعم لقد قبلك الشيخ عاصم فى حزبه . فسألته وأنا أكظم غيظى وأحاول التخلص من الشعور بالاذلال : ولكن من هو أو ماهو الشيخ عاصم الذى صفعنى .

قال علام : إنه طالب علم فى الأزهر الشريف منذ ثلاثين عاما كما يقولون ولا يريد أن يكف عن طلبه ، لأن له دورا فى الأزهر يفوق دور العلماء . إنه زعيم الطلبة وقائدهم منذ أن كان يحضر اجتماعات الحزب الوطنى فى حلوان فى سراى لطيف باشا سليم . واستطاع بقوة شخصيته أن يحشد طلبة الأزهر لتأييد أحمد عرابى قبل أن يهزم فى التل الكبير . وكان من أقرب الناس إلى عبدالله نديم . ثم التقى بالزعيم مصطفى كامل ولكنه تجاوزه فأصبح من ندماء الخديوى عباس شخصيا . وقد نصحه رجال الحاشية الخديوية بالآ يتقدم إلى امتحانات الشهادة الاهلية ليبقى طالبا وزعيما للطلبة ليخدم أهداف افندينا الوطنية . ولم يزل . ويقال أن الجراية تأتيه من السراى ذاتها .

- وفيم الصفع .

- هذا ما فعله ويفعله بكل المستجدين اشهارا لرضاه عنهم وتبعيتهم له .

سكت على مضض ، وانكبت على الدراسة من عامود إلى عامود حتى تأملت بعد ثلاث سنوات ، فى يوم تأهلى كنت أعبر فناء الأزهر فوجدت الشيخ عاصم يتوضأ منفردا جالسا على عقبيه فوق حافة الحوض ، ونفرا كثيرا من المجاورين ينتظرون من حوله حتى يفرغ ليستخدموا الميضاة المعدة للجميع ، ولست أدري كيف حدث ما حدث ، تقدمت نحوه حتى وقفت خلفه وخلعت «المركوب» وصففته به على قفاه فانكفا الشيخ فى حوض الماء أمامه ، التفت فإذا بطائفة من الطلبة تندفع نحوى شارة «المراكيب» الحمراء فظننت أننى هالك ، لم أهرب بل تسمرت فى مكانى مذهشا ، فقد انهالت تلك الطائفة المندفعة بمراكيبها ضربا على رأس الشيخ عاصم المتكور فى حوض الماء وهو يستغيث ولا مغيث ، من لم يضرب وقف شامتا ، وتبين أن لكل طالب ثارا عند الشيخ عاصم وأننى لم أفعل إلا ماكان كل منهم يتمنى أن يفعله ، فلما فعلته فعلوه بقوة وقسوة ، فلما لملم الشيخ عاصم نفسه انطلق خارجا من باب الأزهر ولم يعد بعدها أبدا ..

ولم ألبث أن وجدت نفسى محل إشارة الطلبة إلى زعيمهم
خليفة الشيخ عاصم . فكأننا فى عصر المصاليك لا يخلف
سفاحا منهم إلا من يقتله . ولم أكن أرى أننى أهل لما يشير
به الطلبة إلى وما يشيرون به على . كنت حين أخلو إلى
نفسى أنكر كل ما حدث وأتمنى لو لم يكن قد حدث وتجتأحنى
حين أكون منفردا موجة خوف من أن يعود الشيخ عاصم مع
أعوان له ينتقمون خفية . فخطر لى أن أتشجع بسلاح أقتنيه
للدفاع عن نفسى إذا ما وقع ما أخشاه ... اشتريت خنجرا
بجرباب ذى حزام وشدته إلى ساقى . وتولى علام إذاعة
خبره . وعرف من لم يعرف ما لم أكن أعرفه من أحداث
بطولة كنت بطلها قبل أن أحضر إلى الأزهر ، ينسبها علام
إلى ، وتحولت قصة الصيادين التى كنت قد حكيتها له إلى
موقعة ضارية واجهت فيها منفردا خمسة رجال مسلحين
وطاردتهم فى موقعة بحرية على صفحة النيل . كان علام قد
اتخذ مباشرة وتلقائيا موقع التابع لى . لم يعد منذ انتصارى
فى معركة «الميضأة» يسير بجوارى كما كان يفعل بل يتبعنى
ويحمل الآخرين على أن يحانوه . أما باقى رفاق الحجرة فقد

أخلوا لى مكانا مقابل نافذتهم اليتيمة لانام فى جو أقل عطنا .
وأصبحوا يقفون حين أدخل وحين أنصرف فخورين بأنهم
يساكنون الشيخ عباس الصعيدى زعيم الطلبة . ويهمس
أحدهم من حين إلى حين متسائلا عما إذا كان قد اتصل بى
أحدا من رجال الحاشية فاتمتم بكلمات مدغمة ولا أجيب .
وأحسب أنهم كانوا يرجون المشاركة فى جراية ستأتى من
السراية كما كانت تفعل حاشية الشيخ عاصم . ولقد كدت أن
أصدق ما يقولون عنى وأرتاح إلى سماعه لولا أننى كنت
أضيق مكتوما حين أرانى مصنوعا كذبا على غير ما أنا عليه ،
فمازلت أباعد فيما بينى وبينهم حتى عدنا كما كنا أغرابا فى
عربة قطار . وتبخر زعم الزعامة حين تبدد الأمل فى جراية
السراية فاسترد من أخلى لى مكانا مقابل النافذة مكانه ولم
أعترض فكانت النهاية وكانت البداية .

كانت نهاية التصنع وبداية التطبيع . كانت فترة الزعامة
المزعومة قد فتحت فى وعى نوافذ واسعة لاستقبال معانٍ
كانت من قبل مجهولة . قدسية الانتماء الوطنى . وهو أن
الردع النظامى ودونيه المشاعر الفردية . فأدمنت قراءة

الصحف أشارك بالقراءة فى المعارك السياسية والثقافية كما
لو كنت شريكا . واكتشفت فيها دروب السياسة الضيقة
المتقاطعة وضروبها . وعن طريقها عرفت الطريق إلى قهوة
متأتيا فى العتبة أستمع لشخوص يتحدثون كأنهم رسل من
الملائكة . وعرفت الطريق إلى «روض الفرج» حيث عالم تديره
الشياطين ويزخره الفنانون . ولقد كنت فيما بينى وبين
نفسى أعترف بتفوق رواد هذه العوالم وأعجب بهم وأتمنى لو
أصبحت واحدا منهم ، كاتباً أو سياسياً أو فناناً أو حتى
شيطانا . ولما كنت أؤمن بالمساواة بين الناس كما أؤمن
برب الناس فقد أردت أن أساوى المتفوقين فاقتحمت كل
المجالات واصطنعت الكتابة فى الصحف وجادلت رواد متأتيا
. وأنشأت «رواية» قدمتها بنفسى إلى جورج أبيض . وهالنى
أن أجد نفسى فى كل موقع موضع انكار واستهتار ، بدون
مبرر ، أى قبل أى اختبار . ان الذين لا أنكر تفوقهم ينكرون
أن يكون أحد مثلهم فلا أفهم مواقفهم منى إلا أنها انكار
للمساواة بى فأردهم دفعا للالهانة ، فيتهموننى بالغرور بل
وبالوقاحة فأضطرب اضطرابا شديدا بين صدق ما أعرفه من

نفسى وكذب ما أعرفه منهم . بين فضيلة الطموح وتفضيل
القناعة . ولم أستطع أبدا أن أفهم كيف لا يعرف هؤلاء أن
استعلامهم ولو بالتفوق هو عين الغرور والتحدى به هو عين
الوقاحة . وأفتقد فى كل هذا عين اليقين . ومازلت أتخبط
بحثا عن نفسى فى متاهات القاهرة حتى كدت «أمشى» من
مصر إلى حيث لا أدرى .

كنت فى حاجة إلى مرشد يهدينى ويأخذ بيدى فى
مدينة لا عائلة لى فيها وقد نشأت فى القرية على أن
طلب الهداية من غير العائلة فضح لها وعار . فلم أتمسها
فى القاهرة . إلى أن كنت يوما منصرفا منفردا من
الأزهر لأبحث عن سكن لى بعيدا عن الغورية . فنادانى
من خلفى صوت يقول : يا عباس . هكذا بدون لقب شيخ .
ولم يكن أحد لينادينى باسمى مجردا منذ حادث الميضاة .
كان اللقب هو كل ما بقى لى من الزعامة . فالتفت فإذا
بشيخ وقور أعرفه أنه الشيخ أحمد الجرجاوى الذى كان
يجلس إلى عامود ليقى على من يريد دروسا فى «التفسير» .
وقد كنت من المترددين على عاموده . يبدأ بالآية التى
سيفسرها ولا يعود إليها نصا ، بل يتخذ منها مفتاحا .

لباب الحياة ليكشف لنا ببراعة وبساطة «وظرف» أيضا أن آيات الله حين نزلت من السماء إلى الأرض وقد أصبحت هدى للناس في حياتهم . ثم لا يزال يأخذ من الآية ما يهدي الناس في العبادات والمعاملات والحدود ويضرب من حياتنا الأمثال حتى ينهى تفسير الآية ، أية آية ، بما يوصى به آخر كل درس . «... وهكذا يا أبنائي ترون أن الصدق مع النفس ومع الغير هو جوهر تقوى الله . وأن الكذب على النفس أو على الغير هو جماع الرذائل . سأل اعرابي رسول الله صلى الله عليه وسلم أن يوصيه بما يقيه كل أثم . فقال له عليه الصلاة والسلام : لا تكذب . قال ثم ماذا . قال لا تكذب ، قال ثم ماذا . قال لا تكذب . فاتقوا الله ولا تأمنوا لكذاب ولا تكذبوا ولو كنتم آمنين . وفقكم الله والسلام عليكم ورحمته وبركاته» . ما زلت أحفظ النص لأنه كان خاتمة تفسير الشيخ الجرجاوى لكل نص . كانت أقواله مضيئة وكان بعضها مبهرا وكنت من المنبهرين .

قطعت الخطوات التي «أسبقه بها عائدا مهرولا اجلالا له . قال : لا تعجل دعنا نمشى سويا . فشعرت ساعتها ولأول مرة

منذ حضرت إلى مصر بالفخار . فهذا الشيخ الجرجاوى
شخصيا ينادينى باسمى مجردا كما لو كنت ولده ، ويسمح
لى ، بل يدعونى إلى أن أرافقه فى طريقه . سار وسرت
بجواره متأخرا قليلا ، لا هو تحدث إلى ولا أنا تحدثت إليه .
وعرج من شارع الموسيقى إلى بيت القاضى فتبعته . وهناك
طرق باب منزله ودخل ودعانى إلى الدخول فدخلت . وفى
حجرة مليئة بالكتب المرسومة والكتب المنشورة طلب منى
الجلوس على أريكة فجلست . ثم جلس فضيلته على أريكة
مقابلة وبدأ يحدثنى حديثا عجبا .

بدأ فسألنى عما إذا كنت أحفظ القرآن فأجبت : الحمد
لله . قال : فهل تذكر كم مرة قال الله تعالى فى كتابه العزيز
أنه سبحانه غنى عن عباده وما معناه . قلت لا أذكر إلا أنه
كثير ومنه قوله تعالى : أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ، بسم
الله الرحمن الرحيم : «إن تكفروا أنتم ومن فى الأرض جميعا
فإن الله غنى حميد» «صدق الله العظيم» ... فابتسم وقال ،
إذن فكل ما جاء فى القرآن من عبادات ومعاملات وحدود
وأوامر ونواهى ورخص قد أنزلت لمصلحة الناس وصلاحهم .

فاقرأ القرآن وافهمه وانت تنتظر فى أحوال الناس وأعمل به من أجل الناس وصلاح أحوالهم . ان فعلت ذلك فكيف ترى أحوال المسلمين ؟ .. لم أجب . ولم ينتظر هو جوابا . بل تدفق حديثا كان فى بعض مواضعه يكاد يزار منفعلا كالاسود . لم اقاطعه ولو مستفسرا فقد كنت مبهورا بعلم مالم أكن أعلم . وفى النهاية «صرفنى» برفق معذرا ثم قال لى إن أردت فأننى أنتظر زيارتك بعد صلاة العصر كل يوم ثلاثاء إن شاء الله . وقد واطيت على زيارته عصر كل يوم ثلاثاء والتقيت عنده بأخرين لم يقدمهم إلى ولم يقدمنى إليهم ولم يسأل أحدا الآخر عن اسمه كما لو كنا متوافقين على ألا نفشى أسماؤنا .

فى تلك اللقاءات المباركة حدثنا عن الخلافة فى الاستانة وفسادها وفسوقها ومروقها . وعن الطورانيين الذين يتأمررون لهدمها مستقلين ذاك الفساد والفسوق . وما تنطوى عليه جماعة الاتحاد والترقى من عداوة عنصرية المنبع للإسلام والمسلمين . وما تبيته من نوايا البطش والطفيان ضد الرعايا من غير الترك . وحدثنا عن محمد على «الندل عديم المروءة» ، كما كان يصفه ، الذى صعد إلى أريكة الملك على جنب ضيوفه الذين دعاهم إلى وليمة أقامها فى القلعة ليقتلهم غدرا .

وقال غاضبا : ألم أقل لكم أنه نذل عديم المروعة . هل تعرفون
ماحكم الشرع فى عديم المروعة . حكمه باجماع المذاهب أنه
ليس عدلا فلا تسمع شهادة عديم المروعة لفساد سريرته .
فما بالكم برجل لا يصلح شرعا شاهدا على سرقة أتان هل
يصلح لاقامة العدل بين الناس . وحدثنا عن الخديو اسماعيل
وسفاهته ، والخديو توفيق وخيائته ، والخديو عباس وتفاهته .
وعن الملك ذاته وأفته .

هنا كان يكاد يزار . كان يقول : إن الملك إلا لله . هل
يشك فى هذا الا الكافرون . أن الله ملك الناس . أفليس
دخول الناس فى ملك أحدهم شركا بالله . ويستطرد راويا
تاريخ الفساد الذى دب فى جسد الأمة الإسلامية فمكن منها
أعداء الله . لقد بدأ بتحول إمارة المؤمنين من بيعة على طاعة
الله يتلقاها من يختاره المسلمون إلى ملك يعد للأجنة فى
الارحام على يد المارق معاوية بن أبى سفيان . يصمت قليلا
ثم يقول وهو ينبهنا إلى ما سيقول كأنه القول الفصل . مناط
شرعية الحكم السبب والكيفية . وأكثرها خلافية عند أصحاب
المذاهب تبعا لاختلافهم فى معايير الفضل والتفضيل، إلا أن

يكون ملكا ، لان الحكم فيه ارث يؤول إلى من يتولى الحكم بدون فضل فلا يتوقف على صلاح من يتولاه أو فسادة فلا يكون إلا من المفسدين لاستغنائه بمولده عن قبول الرعية ، ثم استغنائه بقوة الحكم عن رضائهم به وقد حكم الله عليه بالطفیان منذ أن تولى . قال الله تعالى فى كتابه العزيز : «إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى» صدق الله العظيم. لا يمارى فى هذا إلا المنافقون من الامراء والوزراء والعلماء والكتبة . أولئك الذين قيل لهم هاتوا فتواكم بأن أحمد عرابى كافر فأنفتوا بكفره منافقين وأذاعها الآخرون .. ثم انصبت أحاديثه صبا متدفقا بعد ذلك على الإمام القدوة جمال الدين الافغانى ودعوته إلى وحدة الأمة الاسلامية دفعا لصولة الفرنجة الذين يقهرونها باتباعهم وأتواتهم من الملوك والأمراء والوزراء والفقهاء والمكاتبين . وما زال بنا حتى أصبحنا من أنصار حزب اللامركزية الذى يبقى على الخلافة بالبيعة حتى تبقى وحدة الأمة الاسلامية ويكون لكل شعب من الأمة أن يختار من يوليه الحكم ويحاسبه ويعزله ويولى غيره و ...

غير أن استمرار التردد قد عرفنى بشيخ شاب اسمه

الشيخ مسعود فراج ، أو أنه قد عرفنى بنفسه فأصبحنا
 رفيقى حضور وانصراف ، فيما بيننا جرت حوارات شفوية
 واستعارات أوراق مكتوبة فعرفت أن الحاضرين كانوا أعضاء
 جمعية اسمها «جمعية الإصلاح الازهرى» يرعاها فكريا
 وروحيا الشيخ الجرجاوى ومديرها فعليا الشيخ مسعود .
 ولقد بدا لى الأمر كله عقيما إلى أن دعانى الشيخ مسعود
 يوما إلى اللقاء فى مسجد السيدة زينب بعد صلاة المغرب .
 التقينا ، فحدثنى الشيخ مسعود حديثا عجبا . بدأ بقوله إن
 الجمعية كانت تراقبنى منذ حادث الشيخ عاصم . وانها
 اعجبت بى حين تبينت عزوفى عن استغلال الوضع الذى
 رفعنى اليه الطلاب . ثم أنهم قرروا الالتقاء بى بعد أن بلغهم
 أنى تعففت عن أن تكون لى صلة بالخديو وأخيرا قرروا ضمى
 إلى الجمعية بعد نجاحى فى الاختبار الفكرى والفقهى
 والخلقى خلال فترة ترددى على منزل الشيخ الجرجاوى . لم
 أملك إلا أن ضحكت . قال مستنكرا : ما الذى يضحكك ،
 قلت كيف اجتزت لديكم اختبار الخلق ، قال : لانك فيما عرفنا
 من مراقبتك لا تكذب ، إذ الصدق أسمى درجات الخلق . قلت

مستغريا ولكن جادا : وكيف عرفتم يا شيخ مسعود أنني لا أكذب . قال جادا : لانك لم تخلف موعد حضورك على مدى ثلاث سنوات . اكتفيت بهذا وسألت وما غاية كل هذا .. فانطلق يشرح لى غاية الجمعية أو غاياتها بما يمكن تلخيصه ، كما قال فى آخر حديثه ، إنها وضع أفكار الشيخ الجرجاوى موضع التنفيذ الفعلى . فسألت : كيف ، قال : هذا تعرفه بعد صلاة العشاء .

بعد صلاة العشاء صحبني إلى أحد أزقة السيدة زينب المظلمة ، ومازلنا نلتمس الغاية صامتين حتى دخل فجأة إلى منزل عتيق وسحبني معه . هناك صعد بى إلى الدور الأول ونقر على باب مسكن فانفتح الباب ، فإذا بالمسكن حركة وأصوات ولاضوء ترى علي هديه من الذى يتحرك ومن الذى يتكلم أو يهمهم . وقف وتحدث إلى من لانراهم بصوت خفيض وقدمنى إليهم بأنى المرشح الجديد للجمعية ، وهم بأن يذكر اسمى . فاعترضت بتوتر حاد قائلا : لا أريد أن يعرف اسمى من يخشون أن أرى وجوههم . فضحك أحدهم ، وأنار واحد آخر شمعة فضحكنا جميعا وعاد إلى الهدوء . قال واحد منهم

جادا ، إنك هنا لتعرف غايات جمعيتنا ونقسم على هذا المصحف والمسدس الذى بجواره على أن تشاركنا فى تحقيق تلك الغايات . قال : الغاية الكبرى التى تضم كل الغايات الأخرى هى تحرير وطننا من الانجليز والخونة المصريين ، قلت ومن الذى يحدد الخونة المصريين ، قالوا نحن معا وستشارك أنت فى هذا التحديد . قلت ، منبها ، فليكن أقسم ، فوقفوا ووقفت ، وأخذ الذى كان يجيب يدي ووضعها على المصحف بعد أن وضعه فوق المسدس وقال بصوت آخر : قل أقسم بالله العظيم على السمع والطاعة .. فسحبت يدي كما لو كانت قد لدغتنى عقربة . فنهرنى قائلا : اثبت ولا تتراجع وأقسم . قلت له متحديا ، لا أقسم على طاعة ما أسمع إلا إذا وافقت على ما أسمع وعرفت من أطيع . قال تطيع الله ، قلت إذن أقسم على أن أطيع ما يأمر به القرآن . فاطفأ الشمعة ذلك الذى كان أوقدها ، وعصبوا عيني . وقادنى اثنان منهم خلال أزقة متقاطعة إلى أن تركونى بعيدا عن المكان الذى كنت فيه ، فرفعت العصا وتوجهت عائدا إلى الغورية . ولم ألتفت لأعرف أين كنت . وكانت تلك التجربة ،

تجربة الشعور بالخوف وتحديه معا آخر عهدي بمجلس
الشيخ الجرجاوى .

قال الشيخ رفيق القطار : عليه رحمة الله كان من
المخلصين .

قلت مندهشا : وهل كنت تعرفه .

قال : طبعا ولكن هذا حديث طويل ، وقد اقتربت محطة
المنيا وهدأت حركة القطار وحانت لحظة الوداع . مؤقتا إن
شاء الله . لقد سررت بصحبتك وأتمنى لك المستقبل الذى
تستحقه أرجو أن يكون أفضل مما لحق بى . فانى عائد إلى
المنيا لاودع أهلى قبل أن اشخص إلى قنا .

- ولماذا قنا ؟

- لاسباب قريبة الصلة ببعض ما حدثك عنه الشيخ
الجرجاوى رحمة الله عليه . انى منقول من رئيس محكمة
شرعية فى بنها إلى قاض شرعى فى قنا . وهكذا ترى أنك
تبدأ حياتك على طريق وعر . لا تنكص وتوكل على الله مادمت
على حق . واست أملك إلا نصيحة من شيخ فى منزلة الوالد :
لاتدع القرية تحبسك . عد إلى الأزهر الشريف سريعا
لتكمل طريق العلم الذى بدأت . فقد قال الإمام الشافعى

رضى الله عنه : «من سكن فى الريف ضاع علمه ودينه» .
- أعود إن شاء الله .

وقف القطار . ونادى مناد : المنيا ... المنيا ...
فافترقنا .

(٤)

ثم وقف القطار ونادى مناد : طما ... طما ...
فنزل إلى رصيف المحطة يحمل حقيبته الصغيرة . يا الله ،
كم تغيرت الدنيا منذ أن كان هنا آخر مرة . أرض الزرع
الفسيحة التى كانت تفصل بين المحطة والمدينة أزيل زرعها
وسويت أرضها وأحيطت بسور من الحديد ذى باب عريض
عليه لافتة تقول : السوق العمومى . تناثرت فيه مظلات وأقيم
عند مدخله داخله بناء خشبى . تطل نافذته على الشارع الذى
كان يوما طريقا تريايا بين المزارع ، وعلى النافذة لافتة كتب
عليها «تذاكر» . وما بين سور السوق والمحطة تراصت
دكاكين معروضة فيها بضائع ، يقف داخلها عارضون ويقف
خارجها طالبون . فى أقصاها مقهى نو بايين يطل أحدهما

على المحطة ويطل الآخر على الشارع ، أمامه كراسٍ نوات
قوائم من الخشب ومقاعد من الخوص وبها نفر غير قليل
منهم من يلعبون «الكوتشينة» علنا على قارعة الطريق . وفي
مواجهة السوق ، على الجانب الآخر من الشارع تناثرت بيوت
أو مشروعات بيوت بعضها مسكون وبعضها لم ينهض حتى
يسكن . فيما يلي أول بيت قائم مكان خال فسيح . خال من
البناء ولكنه عامر بالحرر المعدة للركوب تختلط بها مجموعة
من الصبية وعربتان يجر كلا منهما حصان هزيل . توجه إلى
حيث الحمير فتسابق إلى لقائه الصبية كل يسأل إلى أين .
قال الهمامية . توقف الصبية عن الكلام وتبادلوا النظرات
وسأل واحد منهم . الهمامية ؟ أين هي هذه الهمامية . قال
مبتسما شرقى البحر . فصاح غلام : يا معلم واحد عايز
يروح الهمامية شرقى البحر . أجاب كهل متكئ على بردة
بدون أن ينهض : إلى السكسكة فقط ومن عندها يأخذ
المركب ويعدى إلى الهمامية والأجرة ثلاثة قروش .

هو فوق الحمار حاضنا حقيبة ، والحمار يدب وثيدا
بخلى ضيقة ناظرا إلى الأرض ماذا أذنيه إلى الأمام ، ومن

حين إلى آخر ينفضهما لتنفض عنه الهوام التى تركب رأسه .
والصبي وراعهما يمشى حافيا ساندا كفه الأيسر على مؤخرة
الحمار ومن حين إلى آخر يستحث الحمار على أن يوسع
خطوته بأن يضرب أسفل فخذه بعصاة دقيقة ضربا موجعا
ولكن الحمار لا يبالي .

بعد أن غادرا طما واتخذا من الدرب الزراعى طريقا قال
الزبون : اسمك إيه يا شاطر ؟ قال باقتضاب : عطية . قال :
هل أنت ابن المعلم : قال : لا . أعوذ بالله . انى أعمل لديه .
هو صاحب الحمير . قال : كم يعطيك أجرا . قال : الثلث .
أنا قرش والحمار قرشان وهو يأخذ أجر الحمار . قال :
طيب. اركب يا عطية . قال لا ، المعلم يضربنى . قال
ضاحكا : يا عطية . لقد تركنا طما ، وما زال أمامنا مشوار
طويل إلى السكسكة . فاركب ورائى ولا تخف . لم يكمل
الكلمة حتى كان عطية قد قفز ، لايدرى كيف ، وركب خلفه .
وما شائك يا عطية . أبوى مات فرمه القطر . قطر الليل .
«أصل كان نضره شوية . وعايىز يعدى الشريط» . سمع
صوت القطار قادما ولكن لم يعرف من أى اتجاه فاندفع

ليجربى تعثرت قدمه وسقط على القضيب «ففرمه القطر» . ولما كنت أكبر أخوتى الخمسة فانا «أكد» عليهم . وكم تكسب فى اليوم . «أهو يوم قرش ويوم ثلاثة وساعات خمسة» . احتفظ لنفسى بقرش وأعطى الباقي لوالدتى . والدتى تكسب كثيرا . يوم السوق . لديها رخصة دلالة . طيب يا عطية ما رأيك لو أخذت قرشين فى مقابل أن توصلنى إلى المورد على البحر بدلا من السكسكة . حاضر . «بس هات القرشين دلوقيتى» . فأعطاه قرشين وارتاح إلى أنه قد حل مشكلة كانت تشغله . أن يقطع نحو مائتى مترا بين السكسكة وشاطئ النهر حيث المورد حاملا حقيبة .

عبرا دروب قرية السكسكة إلى الجانب الشرقى فقفز الصبى عن ظهر الحمار وقال : تفضل يا سيدنا الشيخ وصلنا . فنظر فرأى فضحك طويلا وقال لعطية : يا عفريت . لم تقل لى أن ... السكسكة تطل على المورد لا يفصلهما أكثر من قصبتين . قال الصبى وهو يبتعد عن متناول يد الشيخ قابضا على القرشين فى جيب جلبابه : «وأنا مالى انت ما سألتنيش» ويتظاهر بأنه سيبكى خوفا على القرشين . فقال له

مبتسما بسمة حانية ، لا تخف اقترب ، فطوق كتفيه
الصغيرتين وربت على رأسه وقال له : انت يا عطية تستاهل
أكثر من قرشين لانك ولد نبيه ، خذ هذا قرش آخر ، ثم سأل:
ألا تذهب إلى المدرسة ، قال : كنت قبل أن يموت أبى أما
الآن فأنا «أجرى على رزق خواتى» ، طيب يا عطية أجرِ عُدَّ
قبل أن يحل الظلام .
وافترقا ...

(٥)

تقدم إلى الشاطئ نحو مركب راس لعله أن يجد فيه من
ينقله إلى الشاطئ الآخر ، وجد به رجلا كهلا وفتى شابا ، ما
أن اقترب من المركب حتى بادره الكهل : مين ؟ الشيخ
عباس؟ ، مش أنت عباس ولد المرحوم الشيخ محمد» ، قال :
نعم ، قال عاتبا : تأخرت ليه يا ولدى أبوك دفناه من خمسة
أيام ، والناس ولاد الكلب ماسكين سيرتك وعيقولوا ده ما
فيهش خير وماعيجيش جنازة أبوه ، يالله يا ولدى ، هات ايدك
، هات الشنطة ، ياواد يا على ، شد الهلب وافرد القلع علشان

نعدى نسيبك بسرعة» . نفذ كل هذا بدون أن يجد الشيخ فرصة ليقطع حديث الرئيس المتصل . فى الطريق إلى الشرق أزعجه قليلا أن الفتى على أحمد كان من حين إلى حين يرحب به : « أهلا وسهلا بنسيبنا . حمدا لله على السلامة يانسيبنا . البقية فى حياتك يا أبو النسب» . كان يرد بأى كلام . ثم تطلع إلى «الرئيس» متسائلا . فقال الرئيس : يبدو يا ولدى انك لا تعرفنا . أنا صمك الرئيس الحاج عليو من «الغنادير» وهذا على أحمد رفاعى ولد أحمد رفاعى من «أولاد سالم» الذى صاهروا ببيتكم ، بيت محمد . فقد تزوج الخفير أبو زيد عم على أختك شاه ، «وجابو» ولد اسمه محمود أبو زيد . عايش فى بيت جده فى بيتكم . قال على : «عرفت عاد انك نسيبنا» . همهم الشيخ تشرفنا يا على . ثم سأل الحاج عليو كيف ضاقت المسافة بين النهر والسكسكة . قال : البحر نحر حتى اقترب من البيوت فالحكومة بطنت الشاطئ بالحجر «زى ما أنت شايغ» . وبننت فيه هذا المرسى العريض الداخلى فى المياه لاستقبال السفن وبضائعها ومدت منه الطريق الذى جئت عليه حتى محطة طما ، وقررت معدية

رسمى إلى الشرق . وأنا ورفاعى دخلنا المزاد ورسى علينا
وأعطونا رخصة بأن مركبنا «بس» هى التى تعدى الناس
بفلوس ، وكمان لما البحر نحر ناحية الغرب طرح من ناحية
الشرق ولم يعد المريسى الذى يفصل الجزيرة عن البلد
«مريسيا» . ضمت الأرض على بعضها «ووسعت وكله زيادة
فى الخير» . تساءل هل يعنى هذا أن المركب لن ترسو عند
السحارة الغربية فى المريسى الشرقى . قال : لا الدنيا
تغيرت . المريسى الشرقى أصبح مزارع ، والمركب
ترسو الآن عند أول جزيرة بيت الباشا . سأل : بيت الباشا؟
قال الحاج عليو : أى «ماهو أصله لما المريسى إتردم
والأرض اتصلت ببعضها والطريق مشى لغاية الجزيرة
وما بقتش تغرق فى الدميرة الحكومة أعطتها لبيت الباشا
السلينية ، خذها البيه عبدالرحمن ولد محمود باشا ، ودق
فيها بآبور بخارى وجاب من عندهم ناس تزرعها . سأل :
لماذا من عندهم «ليه مش من أهل البلد» . قال الحاج عليو :
والله ياولدى ما عارف ، أهى أرزاق على أى حال ، قرينا من
جزيرة بيت الباشا ، ستهبط من المركب هناك . وسيصحبك
على أحمد حتى البلد . يشيل الشنطة . ياواد يا على . نعم

يابا الحاج . تشيل شنطة نسيبك . «وبدل ماتلفوا حوالين الجزيرة خد المدق الطوالى وسط القمح اللى عيفوت جنب البابور . وإن حد قالكم أكده ولا أكده قولهم ده ولد المرحوم الشيخ محمد اسماعيل علشان يخليكم تفوتو ... يالله يا عباس . المركب رست . جَلْبُ .»

انطلقا إلى أن بلغا «وابورا» بالغ الضخامة فى جوفه لهب، يلقيه رجلان اطنانا من الحطب فينفث من أعلاه دخانا أسود كثيفا ، ويسحب من جوف الأرض ماء رائقا يدفع به فى قناة من الطين تحمله إلى داخل مزارع القمح الشاسعة . كأنها بحر ممتد إلى ما لا نهاية تحرك الريح أمواجه الخضراء المتتابعة . قال خفير يحمل بندقية ، لا كمثلك تلك البندقية ، ولكن مثل بنادق الشرطة فى القاهرة : على وين يا أستاذ ؟ رد على أحمد : على البلد «ده الشيخ عباس ولد المرحوم الشيخ محمد العمدة نسيبنا» . قال : البقية فى حياتك يا أستاذ ، أى خدمة قال : متشكر . وانطلقا حتى بلغا الكوبرى الركيك مدخل القرية . فاستقبله الجالسون على امتداد الجسر ثم الدرب واقفين مصاحبين له صامتين حتى بلغ بيتهم وقد

بلغ من فيه أنه قد حضر ، دخل البيت مقتحما قبل أن يدخل
المضيضة مسلما ، قال المصاحبون : يعزى أمه أولا وانتظروه
، الحوش خال من البهائم ملئ بالنساء المدثرات بالشقق
السوداء ، استقبلنه بصراخ حاد سمع منه أسئلة تصرخ فى
وجهه : أبوك وين يا عباس ، أبوك مات يا عباس ، زينة الرجال
مات يا عباس ، تعال يا شيخ محمد شوف ولدك عباس ..
وأسئلة أخرى أكثر تعقيدا وغموضا ، واندفعت إليه أخته
«وشار» وامرأة أخيه مرسى وهما لا تكادان تنطقان ، انحنى
كل منهما تقبل ظهر يده ، على رأس كل منهما وعلى صدرها
بقايا كوم صغير من الطين ، جراه إلى حيث أمه جالسة ،
نظرت إليه نظرة تأنيب حزينة ، ولا دمة ، انحنى يلتمس يدها
ليقبلها ، قالت بحدة : كنت وين يا عباس ، أبوك مات وانت كنت
وين يا عباس .. الله يسامحك يا ولدى .. وانفجرت عيناها
دموعا ، فوثب خارجا من البيت إلى المضيضة ، الرجال
مرصوصون على «الدك» ، السلام عليكم ، ردوا ، لم يقف
أحد ، لم يصافح أحدا ، لم يصافحه أحد ، لم يتحدث إلى
أحد ، لم يتحدث إليه أحد ، اتخذ مكانا على دكة وصمت ،

بقي خمسة وثلاثين يوما صامتا . الناس في القرية لا يتحدثون في الجناز لا جهرًا ولا سرا . من يريد أن يتحدث ينصرف ثم يعود إلى الصمت أو لا يعود . أهل المتوفى لا يتحدثون ... لا يمدون أيديهم إلى الوافدين معزين أو المنصرفين . بل يقف نفر من الاقربين للمتوفى لكل وافد ليعرف أنهم قد رأوه مواسيا وسيواسونه حين يستقبلهم معزين . ويقفون حين ينصرفون . ثم يجلسون صامتين . ولا يفادرون المكان إلا لضرورة تنقضى ثم يعودون . وفيه ينامون إذا جن الليل أربعين ليلة . يأتي الافطار والغداء والعشاء إليهم من بيوت العائلة لا من بيتهم على أطباق عريضة من سعف النخل الأبيض المجدول . فلا يأكل أحد منهم إلا قليلا . «لحمة تسند» قلبه . وتعود الاطباق كما جاءت . لا قهوة ولا شاي في الجنازات . لا «جوزة» ولا سجائر في الجنازات . يمر على الناس فتى بقلة فيها ماء يتبادلها الشاريون . المعزون يقدمون جماعات جماعات من بيوت العائلات . فيتلو فقيه القرية ما يتيسر له من آى الذكر الحكيم لوافدين آخرين . جاؤا خلال القراءة الأولى ، فينتظرون نهاية التلاوة التى بدأت لهم ثم ينصرفون . التلاوة قصيرة ولكن متوالية . وما يتيسر للقارئ فقيه القرية إلا ما يحفظه وهو جد

قليل . يقرؤه تجويدا ثم يعيده ثم يبدأ ويعيد كأنه يحفظ المعزين ماتيسر من القرآن . تختم القراءة كل مرة بدعوة جهيرة لقراءة الفاتحة فيقرأها الحاضرون تمتعة غير مسموعة إلى أن يقولوا آمين. فيما عدا صوت الفقيه صمت ثقيل ثقيل . لا يسمع إلا صراخ النساء وتعديدهن في البيت. تعديدهن رثاء منظوم نو لحن حزين تنفطر له القلوب . ولا دمة . ثم تنهض من بينهن نائحات إلى حلقة منهن تدرن فيها على إيقاع لطم الخدود ومقاطع التعديد تحدهن « الندابة » تدق على طار . ولا دمة . تنهار واحدة فيتوقف « النذب » ويستأنف الصراخ إلى حين . ولا دمة من عيون الصارخات المعددات النادبات ولا من عيون الجالسين الصامتين .

استنفدت الأيام الجنائزية الكثيرة الحزن المكتوم . فحين ذهب مع الذاهبين صباح يوم الاربعين إلى المقابر ليقرأوا الفاتحة على قبر المرحوم كانوا يحسون في أنفسهم مشاعر الخارجين من السجون . فلما عادوا عاد كل إلى داره وبقي هو وأخوته في المضيفة وقلة من الاقربين . جمعوا العمائم لتغسل حتى يزول لونها المترب ويعود أبيض كما كان . فلا أحد يغسل أو يغتسل الايام الاربعين . ثم جاء « المزين »

واجتث في عجالة خطرة ما نما على الوجوه من لحى . لا أحد
«يتزين» الأيام الاربعين .

فى اليوم التالى اغتسل واستبدل بملابسه ملابس أخرى
وجلس شاباً نضراً فى المنصورة يحيط به من جاؤا ليرحبوا
به كأنه ضيف حميم . وتحدث كثيراً إلى أخوته ورفاق عمره
وقص عليهم طرائف مما لاقاه منذ «مشى» وضحك مع
الضاحكين . عاد كل شئ إلى ماكان عليه كأن لم يكن ثمة
مأتم . ثم يبقى الحزن سرا دفيناً فى أفئدة المحزونين
الصادقين لا يبين .

ثم قيل له أن أمه تريد أن تراه ...

فغادر «المنصورة» إلى البيت . هناك وجد أمه فلم يك
يعرفها وقد هزل جسمها وتغضن وجهها واحمرت عيناها
ورسم الدمع الصامت على وجنتيها خطين من الحزن الجليل .
لم تستطع أن تنهض فجثا أمامها وقبل يديها وشعر لأول مرة
بحرارة الدموع تنبثق من عينيه . فقالت بصوت حزين رصين
: لاتبك يا عباس يا ولدى . الرجال لا يبكون . وأنت الآن رجل
البيت . أنت المتعلم . أخوتك لا يعرفون شيئاً . لا تهرب مرة

أخرى يا عباس . الرجال لا يهربون . لا تهرب منا . نحن فى حاجة إليك . ابق معنا يا وادى لتشغل مكان أبيك . لا أحد غيره يعوضنا عنه إلا أنت فلا تهرب يا عباس . الرجال لا يهربون . وحدث ما لم يحدث منها قط . طوقته بذراعها وقبلته بشفاة مرتعشة على خده عدة مرات . ثم فصلت نفسها عنه بقوة وقالت أمرة : قم . قم يا عباس مكانك فى المنصورة مع «الرجالة» .

أعادت إليه أيام فى محيط من الود الخالص والاعجاب الصادق والفرح بوجوده الهدوء العقلى والراحة النفسية . راح الحمام الزاجل يعود إلى عشه . فاجتاحته عواطف جياشة افتقدتها منذ أن «مشى» من القرية هاربا .

ليتة لا يعود إلى بلد الغربية . أهلها مغتربون والوافدون إليها غرباء . ليتة لا يعود إلى حياة جرداء من الابوة والأمومة والأخوة والقرابة . بلد لا أسرة فيها ولا بيت ولا عائلة ولا قرية . «بلد لا تعرف الصدق حتى فى الصداقة وكل دعوة فيها ادعاء» . كما قال الشيخ الجرجاوى رحمه الله .

قال له أخواه وهما يودعانه حتى محطة طما . ماذا قلت يا

عباس . قال سأرجع اليكم وأقيم معكم إن شاء الله . أريد فقط أن أكمل هذا العام الدراسي . قال له أخوه الكبير لقد أوصى أبونا أن تعود لترعانا إذا وافاه الأجل . أمنا لم تذكر لك هذه الوصية لأنها تتمنى أن تعود «من نفسك» . ونحن وباقي العائلة نتمنى أن تعود وترفع رأسنا أمام العائلات الأخرى . قال كيف ؟ . قال : «تعمل عمدة مطرح أبوك» . قال : يا مرسى ياخوى أنا مش غريب . طول ما أمك موجودة ما فيش فايده . ألا تذكر كيف كانت تعذب الوالد عليه رحمة الله قبل أن يستطيع اقناعها باخراج زكاة عيد الفطر . ألم يستعن بالشيخ أحمد معتوق ليقنعها بأن البخل حرام . فماذا كانت النتيجة . أبوك استقال يامرسى «عشان ايه» . ألم يكن ذلك لأنه لم يستطع أن يقنعها ببناء بيت يليق بوظيفته يستقبل فيه الحكام . تكاثرت عندكم الجمال يا مرسى فما فائدة أن يقتنى أى إنسان سبعة جمال ومافائدة العجول التى لا تحلب ومافائدة قطيع الماعز الذى يملأ الدار . لماذا لا تبيعون الفائض وتشترى أرضا مثلا . لأن أمنا يا مرسى يسعدها الاكتناز ويشقيها الانفاق وتكره التبادل لأنه يأخذ منها حتى

لو كان يعطيها بديلا عما أخذ . «يا مرسى ياخوى دا بيتكم
أوحش من بيوت الفجر . قبل ماتفكروا فى العمدية ابنوا لكم
بيت يا مرسى» .

قال بحماس : «حاضر ياخوى ، أنا دلوقيتى الكبير
وحتتصرف . حنبنوه . حنبنى أحسن بيت ، بس أنت تعالى» ..
وافترقوا ..

(٦)

درب سعادة خلف سراى اسماعيل باشا الصغير . يتصل
أقصاه المفتوح بأخر شارع الغورية . يصبان معا فى ميدان
باب الخلق . عند مصبهما تقوم «حنفية مياه عامة» . يرد إليها
الأهالى لملء أوانيهم ويملا السقاون منها قريهم . القرية
بمليمين . يحملونها إلى أهالى لا يردون .. فى مواجهة
السراى تقوم الكتبخانة . يفصل بينهما شارع الخليج . يفتح
باب الكتبخانة على شارع محمد على ذى البواكى على
الجانبين . يبدأ من العتبة الخضراء . حيث قهوة متاتيا
وينتهى إلى القلعة مقاطعا شارع الخليج عند باب الخلق . كم

تمنى الشيخ أن يسكن قريبا من الكتبخانة أو يسكن فيها .
 لذا حينما قرر الشيخ عباس أن يستقل بسكن بعيدا عن
 حجرة الغورية وسكانها اتجه فى البحث إلى شارع الغورية
 ذاته وعلى امتداده من الأزهر حتى باب الخلق . حتى إذا ما
 بلغ نهايته ولم يهتد إلى مسكن انعطف يمينا فى درب سعادة.
 قبل أن يصل إلى نهايته المسدودة ، نادته أنثى ترقب الدرب
 أو تراقبه من وراء نافذة خشبية مغلقة إلا قليلا «على فين
 ياسى الشيخ والدرب مسدود» . قال ضاحكا : «مين عارف يا
 ست يمكن رينا يفتحه فى وشنا» . ضحكت ضحكة رنانة
 وقالت : «عايز ياسى الشيخ رينا يفتح فى وشك درب» . قهقهه
 وهو يقترب من النافذة وقال : «موش قصدى» ... وكلمة من
 هنا وكلمة من هناك قالت الست أم أنيسة : طلبك عندي
 تفضل . غابت عن النافذة فدق هو على الباب بمطرقة من
 حديد على شكل يد قابضة على كرة . قبل أن يرفع يده عن
 المطرقة فتحت الباب وقالت بصوت رخو : «يه . مستعجل
 على إيه ياسى الشيخ . تفضل» . أم أنيسة فى نحو الخامسة
 والأربعين من عمرها . قصيرة مترهلة . فى وجهها آثار

جدرى قديم . تحزم رأسها بمنديل أسود . دخل وهم بأن
يجلس أمام حجرة «المسافرين» الأرضية فلم تمهله وقالت
بجراحة جارحة : «يه . إنت جاي تؤعد ولا تشوف الأودة» .
فقفز واقفا مرتبكا وسبقته هي على سلم إلى طابق ثم إلى
سطح المنزل . كاد يتعثر وهو صاعد خلفها حياء من أن
ينظر إليها وهي صاعدة أمامه . ثم تفضل إلى حجرة وحيدة
فى ركن من السطح تفتح على باقيه وتطل نافذتها الخشبية
على درب سعادة . الحجرة خالية ونظيفة . فى الركن المقابل
لها معزتان مربوطتان بحبلين طويلين مشدودين إلى سياج
من البناء يحيط بالسطح . فى زاوية التقاء السياج بالسطح
وعلى امتداده تتتابع أنابيب من الطين يتوالى خروج الأرانب
منها ودخولها . يجمع بين الأرانب والمعزتين كوم من
البرسيم الأخضر . قالت : هوا ونور إيه رأيك . قال : والماء .
قالت : «ماتعلش هم» . المية وأيوها حاجة تجيبها لك أختك
أنيسة . بنتى . والأجرة عشر أروش فى أول كل شهر» ..
جاء صوتها من أسفل : «فيه أيه يامه» . قالت : تعالى يا
أنيسة . جاءت أنيسة صاعدة على إيقاع سريع من صوت

القباب ، تلوك فى فمها لبانة . حين أطلت على السطح ورأت
الفتى الشيخ تراجعت ، «يه . يا عيب الشوم . دامين دا يا
مه» . «تعالى يابت دا أخوك عباس المجاور فى الأزهر . غريب
من الصعيد . مالهوش حد وعائز أوده يسكنها ألت نديله
الأودة دى بدل ما هى فاضية أهو ينوسنا ويأخذ باله من
المعيز والأرانب . وإلا إيه ياسى عباس » . طبعاً . حاضر .
تأملته أنيسة وهو يتأملها وقالت : «اللى تشوفيه يامه» .
وانسحبت .

هناك سكن عباس ..

يذهب إلى الأزهر كثيراً ثم دون الكثير ثم غبا حتى انقطع .
ويذهب إلى منزل الشيخ الجرجاوى كل يوم ثلاثاء حتى مات .
ويذهب إلى قهوة متاتيا من حين إلى حين حتى مل . ثم يذهب
إلى الكتبخانة يوميا . ويطلع بنهم شديد بدون منهج حتى
امتلات رأسه بأطراف من أغلب العلوم وعلوم متناقضة
الطرائف . وهام بالشعر فقرأ دواوينه ، ديوانا ديوانا ، وحفظ
آلآفا من الأبيات ولكنه لم يحفظ قصيدة واحدة متكاملة إلا ما
أنشأه المتنبى فى مدح سيف الدولة فقد فتن اعجابا بسيف

الدولة . ويحمل معه عصر كل يوم جريدتى الاهرام والمؤيد . ويعود إلى مسكنه يزعم لمن فيه أنه قد تناول غداءه خارج المسكن . لا يفادره إلا مصاحباً أم أنيسة وأنيسة فى جولة «حرّة» أو لزيارة أولياء الله ليعودوا قبل أن يحل الظلام . يقضون الامسيات فى «الحكايات» ولعب الكتشينة و«قراءة الفنجان» حين تزورهم جارتهم أم عبدالمعبود . ولقد قدمته أم أنيسة إلى زائراتها وجاراتها على أنه قريب لها من بقايا فروع عائلتها فى الصعيد . فأنيسة فى منزلة أخته الصغيرة وهو يعتبرها أخته فعلاً .

عرف منها أن زوجها «أبو أنيسة» ، الذى لم تنطق اسمه قط ، كان مشرفاً على الخيول فى شركة سوارس التى تحتكر النقل العام بعربات مغطاة ، ذات مقاعد ، تجرها خيول من أول الدراسة حتى الموقف الرئيسى فى ميدان سوارس (مصطفى كامل فيما بعد) ، وأن حصاناً هائجاً رفضه منذ ثلاثة أعوام فاخرقت حوافره بطنه وتوفى بعد أيام تاركاً لها أنيسة ، وأن الشركة قد «صرفت» لها مبلغاً اشترت به ذاك المنزل فى درب سعادة . وأنها تستعين على الحياة بالحياسة

وتأجير حجرة السطوح ويبيع ما تنتجه من الارانب . وأنها «مبسوطة والحمد لله» . ولا يشغلها إلا مستقبل أنيسة .

وعرفنا عنه ما هو معروف من أول الهروب حتى درب سعادة وهما تعرفان الآن والدته وأخوته وأخواته وأقاربه بالاسماء حتى لتتحدث عنهم أم أنيسة أمام زائراتها فلا يشك أحد في أنهم أقرباؤها وقربياتها . وحين عرفنا أن له اختين احدهما تدعى «وشار» والثانية تدعى «شاه» ضحكت أم أنيسة ضحكة مكتومة ، أما «أنيسة» فماتت على روحها من الضحك «وهي تتقافز وتكركر مرددة «شاه» حتى وجم وغضب . فلما فطنت له سألته : «إيه ياسى عباس مالك . زعلان إيه» . فقال بجدية صارمة : ما الذى يضحككم ، فضحكت مرة أخرى وقالت: «أهلو مش حتلاء وا لها عريس» قال بجدية : ليه بل تزوجت فعلا ، قالت متسائلة : «خروف ؟» . وضحكت مرة أخرى . فانتفض غاضبا إلى حجرته وقاطعها نحو أسبوع فعرفنا من طبعه أنه قد يكون لطيفا ولكنه مفرط الحساسية بكل ما يعتقد أنه يمس اعتزازه بذاته . وأنه ليعجب كثيرا بالاحاديث المرحمة المتضمنة السخرية والتورية

بشرط ألا تكون موجهة إليه وألا يكون هو موضوعها .
ويحسب كل هذا احتراما لنفسه . فلم تعد أنيسة بعد ذلك إلى
ما لا يحب بعد أن قالت لها أمها : «أصله يا بنتى ابن عمدة .
والعمد فى الصعيد ما يحبوش الهزار» . فلما أراد أن
«يصالحها» أضحكها حتى اغرورقت عيناها بالدموع من
اسماء النساء فى القرية . قال لها أن الاسماء مجموعات
متشابهة مثل أوراق الكتشينة . بخيطة وبخة وبخاتى وبختية .
وأيضا : مولعة وولعانة ولعلوعة ولُعة . يقول لها بصوت
أجش بلهجة الحديث فى قريته تصورى يا أنيسة رجلا
يغازل زوجته فيقول لها : «أنا عنحك موت يالعلوعة» ..
فتضحك فيرضى .

وعرفنا من أهل الهمامية واحدا فقط ، حمدان حسان ،
الرجل الطويل النحيف ذا اللحية الصفراء والعيون الزرقاء .
يفد إلى منزل أم أنيسة مرتين فى العام . مرة حين ينعقد
مولد السيدة زينب فى القاهرة ومرة حين ينعقد مولد السيد
البدوى فى طنطا . يحضر فى مركب «قياسة» معدة للسفر
الطويل . يجمع فيها الراغبين فى زيارة السيدة أو السيد .

ترسو فى ساحل الغلال جنوبى مصر القديمة وتبقى لمدة أسبوع إلى أن يعود إليها الزائرون لتعود بهم إلى بلادهم فى مقابل معلوم . وفى كل مرة يأتى إلى عباس حاملا «جوالا» مليئا بالعيش الشمسى ويلحا وفريكا وجبنا قديما وطيورا قليلة غير مذبوحة، و«نقودا» ، لا تعرفان مقدارها وتحسبانها غير قليلة.

وفى كل عام تشب أنيسة حتى أصبحت شابة الجسد وان بقيت طفلة الروح متوهجة الذكاء . اختبر ذكائها واكتشفه حين توافقا على أن يعلمها القراءة والكتابة . تعلمت بأسرع مما يتذكر أنه تعلم هو . فبدأ يخشاها . فذكائها يلتقط أحلام يقظته أو يخشى أن يلتقطه . فهى لا تكف عن مداعبته واحراجة فإذا نهرها انخرطت فى بكاء زائف بدموع حقيقية فتتدخل أمها للصلح بينها وبين أخيها فيغيض الدمع كأنها لم تبك منذ دقيقة . أما هو فلا يزال حبيس تقاليد القرية الصارمة ملتزما قيمها . قيل أنها أخته . فإن لم تكن أخته فقد شاع فى درب سعادة أنها قريبته ، فان لم تكن قريبته فقد أئتمنته أمها عليها ، ثم هى على الأقل جارته ، وكل أولئك «من المحارم» طبقا لشريعة القرية . فمرت الأيام بسلام ، وفى

القلوب ما فيها حتى جاءه «تلغراف» ينعى إليه والدته ويدعوه إلى الحضور ، فانفجر البركان .

أعدت له أنيسة حقيبتة . وأخذت أم أنيسة تواسيه وتعزيه وتقويه ، فلما هم بالخروج اندفعت أنيسة إليه وتعلقت بذراعه وهى تنتحب . قالت له بصوت فيه حرقرة اللهب : «بلاش تسافر يا عباس . وحياة أنيسة بلاش تسافر» . جفلت أمها وهى تسمعها تناديه باسمه مجردا وتستحلفه بنفسها . وجلس هو من فرط الدهشة والحرج . فأطلقت أنيسة ذراعه وانطلقت صاعدة إلى السطح هاربة من الخجل . قالت أم أنيسة بوقار جاد : «اعذرها يا ابنى الظاهر أن أنيسة بنتى متعلقة بـبك . فهى تخاف ألا ترجع إلينا . لكن يا ابنى كل شئ قسمة ونصيب . فمع السلامة وإن شاء الله ترجع» . لم يرد . لم يعرف كيف يرد . حمل حقيبتة وانسل حزينا حزنا مضاعفا بدون أن يصافح يد أم أنيسة الممدودة لوداعه . قبل أن يترك درب سعادة التفت إلى البيت الذى تركه فلمح وجه أنيسة يطل من نافذة حجرته . لوححت له بيدها فلوح لها بذراعه ..

وافترقا ..

(٧)

كان الوقت قد تأخر واقترب منتصف الليل حين دب ،
حاملا حقيبته في الدرب الذى يلتقط أطراف أشعة الضوء
المنبعثة من «فانوس» الغاز القائم عند أول شارع الغورية .
ما أن اقترب من مسكنه حتى لمح شبعا قريبا من منزل أم
أنيسة . صاح خفير الدرب من عند آخره : «مين اللى هناك»
قال : «أنا الشيخ عباس» . لم يكد ينهى ما قال حتى
انفجرت بقوة ضلقتا «أودة المسافرين» وانصبت منها على
أرض الدرب حزمة ضوء قوى تشعه «لمبة نمره ١٠» تحملها
الست أم أنيسة . قالت : «مين ؟ سى عباس . حمدا لله على
السلامة . تفضل يابنى» وانطلقت تفتح الباب وفى يدها
المصباح . دخل هو . غلقت هى الباب . بعد السلام سألته :
هل تناولت عشاك . قال لها لا كاذبا ولا صادقا : الحمد لله .
ثم أضاف: أين أنيسة ؟ قالت انها نائمة فوق فلندعها تكمل
نومها و«الصباح رباح» . فحمل حقيبته وصعد إلى حجرته .
ولما هم بأن ينام تلبسته شياطين الظنون .

منتصف الليل وأم أنيسة يقظة بينما أنيسة نائمة ، أم أنيسة فى الدور الأرضى ، بينما أنيسة فوق . ثم أن أم أنيسة «متزوقة على سنجة عشرة» . والخفير أمام الباب أو قريب منه . يحرس الدرب عند طرفه المسدود بدلا من أن يراقب مدخله . هل يمكن أن . لا . غير معقول . لكن «إن كيدهن عظيم» . طيب افترض «وأنا مالى» . لا . كيف لا أبالى وأنيسة فى الدار . هل يمكن أن أنيسة نفسها . «يادى الليلة السوداء» . هل كان الخفير خارجا من البيت أو كان على وشك أن يدخله . لو كان داخله فلا بد أن يكون قد تعشيا معا . نعم . وإلا فلماذا بادرت إلى سؤالى عما إذا كنت تعشيت . ثم من أدرانى أنه خفير . جائز أن يكون ذلك «ملعويا» من ملاعيب أولاد مصر ليوهمنى بأنه خفير . لكن للدرب خفير فعلا . ولو لم يكن هذا خفيرا لضبطه الخفير . بدأ ذهنه المتقد يهدأ . أمسك بالمصحف وعلى ضوء «لمبة نمره ٥» راح يقرأ : «بسم الله الرحمن الرحيم . قل أعوذ برب الناس . ملك الناس . إله الناس . من شر الوسواس الخناس . الذى يوسوس فى صدور الناس من الجنة والناس» . وأعاد القراءة

مرات ومرات حتى استيقظ فى الصباح فوجد المصحف بجواره على فراشه . فلما خرج من حجرته وجد أنيسة تحمل أرنباً وتهدهده فلما رأيته قالت : صباح الخير . حمدا لله على السلامة . قال صباح الخير يا أنيسة ، الله يسلمك ، هل استيقظت أم أنيسة ؟ . أمى خرجت بدرى تسلم فستان الفرح لأم زكية لأنها ذاهبة تتزوج فى بلدهم ، ظللنا طول الليل نشتغل فيه ونجهزه ، إلى أن تعبنا أنا ونمت ، وأمى أكملت للصبح وخرجت تسلمه لأم زكية «عشان الفرح النهاردة» . «عقبالك ياسى عباس» . «عقبالك أنت يا أنيسة» . «طيب عقبالنا أحنا الاثنين» .. انتفض وقال : لا . لا . يا أنيسة . مستحيل . أنا أعزك فلا أستطيع أن أغشك . انت تستاهلين أحسن الرجال . ولكن أنا لا يا أنيسة . انت لا تعرفين ما أنا فيه . لا تعرفين حالتي . أنا يا أنيسة لست أهلا لأكون محل أمل فتاة بريئة مثلك .

لم يظن وهو يتحدث منفعلا إلى أنها كانت قد انصرفت قبل خاتمة الحديث ..

غادر المسكن قبل أن تعود أم أنيسة ولم يعد إليه إلا بعد

صلاة العشاء . قضى يومه فى حديقة الازبكية يجترأفكارا
سوداء استغرقته طوال رحلة عودته بالقطار . بدأت تدور حول
أنيسة التى سيقابلها بعد ساعات فسأل نفسه ماذا يريد من
أنيسة . إنه يعرف أنها تريد أن تتزوجه وهو يعرف أنه لا
يستطيع أن يتزوجها . أنه عاطل تحت ستار من طلب العلم
وسيعود إلى قريته . فكيف يغش فتاة بريئة ويتركها تعيش
وهما . وماذا لو تقدم إليها من يخطبها فرفضت من أجل ذاك
الوهم .

لم تكن تلك إلا البداية ... ثم تتابعت الأفكار والاستنكار
فيما يشبه الحوار .

يا أخى ، لقد كدت تبلغ الواحد والعشرين من عمرك وأنت
لا تعرف ماذا تريد . مسألة الأزهر عرفناها . كنت تضيق
باستبداد أمك فى أبيتك الذى تحبه وعجزك عن أن تردا عنه
فكرهت بيتكم وتشردت فى بلدك . واخترت الأزهر لانك كنت
تغير من علام الوعضلى وأنت تزعم أنك أفضل منه . على أى
حال أنا لا أسألك ماذا كنت تريد من الأزهر بعد أن هربت
إليه . فالأزهر جامعة طلاب العلم للعلم . ولا شأن له بمصيرهم

بعد أن يتخرجوا فيه . إنه معهد تربية لا مصنع موظفين .
هذه فهمناها . ثم أتاحت لك فرصة لم تسع إليها وربما لا
تستأهلها هي أن تكون زعيم الطلبة . وقد كان يمكنك أن تقوم
بدور أوكل إليك . ولكنك لم تعرف ماذا تفعل به أو فيه .
فانسحبت متحججا بحجج واهية . لماذا لا تعترف أنك خفت
من مسؤوليات الدور فانسحبت . وحتى لو صح أنك لم تقبل
أن تؤخذ على غير ما أنت عليه ، فما الذي أنت عليه يا عباس
ماذا تريد لنفسك على قدر من التحديد . والتقيت بالشيخ
الجرجاي واستمعت إليه وأنبهرت بما قاله كما تقول . ومع
ذلك لا تستطيع أن تنكر أنه حين أمتد هجوه من محمد على
حتى ادرك عباس الثاني تمنيت لو توقف دون عباس . لقد
كنت حتى ذلك الوقت أرجو أن تلتقي بالخديو كما التقي به
الشيخ عاصم . ولو التقيت به ما عرفت ماذا تريد منه كما أنك
لم تعرف ماذا كنت تريد من وراء ترددك على الشيخ
الجرجاي . فلما لم يعجبك ما وراء التردد عليه هربت منه
بدون حتى أن ترجع إليه وتشكو له أو تحاوره . وترددت كثيرا
على مقهى متاتيا فما الذي كنت تريده من الحضور . ونسبت

نفسك إلى حزب اللامركزية لمجرد أن تقول أنك منتسب إلى حزب ، واختارته لأن مبادئه أكثر اتساعا من أن تجد فيها دورا محددا تريد أن تؤديه . والتهمت كتب دار الكتب قراءة . الكتب التي تقع يدك عليها مصادفة ، لأنك لا تعرف ماهو العلم أو الفرع من العلم الذي تريد أن تتعلمه . حتى الشعر ، ياعباس ، أعجبك فيه تطريب القوافي فأنت لا تقرؤه كما يقرؤه الناس ولكن ترتله ترتيلا ملحنا القوافي تفعيلا تفعيلا . فما الذي تريده من وراء حفظ الشعر وترتيله . وأخيرا قدمت طلبا للالتحاق بمدرسة القضاء الشرعى . تريد أن تصبح قاضيا . أو ظننت أنك تريد . فما أن قابلك صدفة قاض شرعى منفى من بنها إلى قنا حتى جزعت من أن تنساق إلى مالا تريد . حسن . ولكن ماذا تريد ؟ . ثم يا أخى ، لقد مات والدك ، وقد أدركت وأنت فى قرينك هناك ، أو لابد أن تكون قد أدركت ، أن ما كان يرسله إليك من نقود وغير نقود مع حمدان حسان مرتين فى العام كان فوق طاقتيه . فما الذى تريده من اخوتك الآن ..

قال يرد على نفسه : إنتى منذ حضرت إلى القاهرة لم

أتحرر قط من الشعور بالغربة. انى غريب عن الناس والأشياء
والمعانى جميعا. ولقد حاولت . كنت أصطنع القرب من الناس
والأشياء والمعانى . ولكنى أتوقف قبل أن أصل . لأن
المحاولة مصطنعة وكل مصطنع زائف وأنا لا أريد أن أزيّف
نفسى ولا تريد هذه القاهرة الفاجرة أن تقبلنى كما أنا . على
أى حال لقد أضاعت لى أيام قضيتها فى عشى فى الهمامية
أننى انتمى إلى هناك فسأنقذ نفسى وأعود إلى هناك .

لم يعد يبقى فى منزل أم أنيسة كثيرا . وأن بقى لاذ
بحجرته يقرأ فيما انتقاء فاشتراه من كتب الفقه والتاريخ
والشعر . فقد بدأ يعد زاده من الكتب حين يعود . لم يحدث
بينه وبين أم أنيسة أو أنيسة ما يعكر صفو لقائهم إذا تلاقوا
فى تلك الأمسيات التى يلعبون فيها الكتشينة أو تقرأ لهم أم
عبدالمعبود «الفنجان» . أصبحت علاقته بأنيسة علاقة أخوية
حقا فيها ود ومجاملة وجدية أيضا . أما أم أنيسة فقد فهمت
كل شئ بدون أن تسأل . بعد شهر قالت له إن حمدان قد
جاء ولم يجدك . ترك أشياء تركناها فى حجرتك . وقال إنه
سيحضر غدا وألح على أن تنتظره . جاء حمدان فاستقبله فى

حجرته على غير عادته . أعطاه حمدان ما أعطاه وأبلغه رسالة من أخيه . لقد «ضربوا» مائة ألف طوية . وحرقوها فى أربعة «قمانن» لبناء البيت ، وهم يريدون أن يعرفوا كيف يريد أن يكون البيت قبل أن يبنوه ..

قال لحمدان : قل لهم سأحضر لأشرف بنفسى على بنائه . متى ؟ . على موعد عيد الأضحى إن شاء الله ..

فلما اجتمعوا مساء كان مرحا وسعيدا سعادة من ألقى عنه وزرا كاد ينقض ظهره فقالت أم أنيسة بهدوء حزين : «والنبي ياسى عباس لما تنوى تسيب الأودة أدينا خبر أبلها بشهر» .

قال : سأودعكم على موعد عيد الأضحى إن شاء الله ...
وقد كان ...

(٨)

وصل مساء يوم العيد فشارك مبكرا فى طقوسه . تسبق النساء الرجال قبل شروق الشمس إلى المقابر تحملن قففا من الخوص مليئة بالكعك . تلك الأطواق الغليظة ذهبية اللون

المصنوعة من دقيق القمح واللبن والدهان . وأقفاصا من
البلح الرطب . فما أن يصلن ويحطن بمقابر الغائبين حتى
تحيط بهن أسراب من الأطفال يتلقون ، وهم يطوفون المقابر
سريا سرايا ، «حيمة» كعكة ويضع بلحات ، رحمة للمتوفين .
فإذا أشرقت الشمس يعدن فارغات القفف والأقفاص وتكون
طلائع الرجال قد وصلت إلى المقابر ذاتها فيقرأون الفاتحة
ثم يتبادلون التهنئة بالعيد دعاء لا يتغير بالبقاء حيا عاما آخر
«أحياك وأبقاك وتلف السنة وتلقاك» ثم ينصرفون عائدين
مسرعين يذبحون كثيرا من الجديان وقليل في الخراف ،
تتحول سريعا إلى قطع من اللحم المسلوق تختلط في
المواجير الفخارية بما يملأها من «فتة» خبز القمح ، وترص
في الطرقات أمام «المناضر» تتطوف بها الصبية يتخاطفون
ما فيها من لحم ، ويتعابثون بما فيها من خبز بعد أن يكونوا
قد شبعوا ، كعكا وبلحا ولحما .

عاد إذن عباس ولد محمد اسماعيل الذي هرب من
الهمامية يحمل صناديق من الكتب واشتراكا في جريدة
الأهرام . وبنى في الهمامية بيتا أو أشرف على بنائه . بناء

على طراز بيوت الحلمية . باب صغير يؤدي إلى ردهة واسعة
تصب فيها أبواب تؤدي إلى مساكن عدة . الباب الأيمن من
الخشب «الطرزان» المجلد بألواح مائلة متقاطعة برعوس بارزة
لمسامير نحاسية لامعة . ارتفاعه ثلاثة أمتار وعرضه متران .
نموذج قروى لباب مسجد السلطان حسن الذى تطل عليه
القلعة ، ارتفاع جدران البيت ستة أمتار . غايتها أن تعوض
فارق ارتفاع البيوت المجاورة المقامة على سفح الجبل
فتوازيها . ويبدو أن قد كان للشيخ فيها غاية أخرى . ففى
الجزء العلوى من الجدار البحرى دفن الشيخ صورة له كان
قد أحضرها معه من مصر وأوراقا أخرى لا يعرف أحد ما
فيها . داخل البيت أربعة مساكن يستقل كل منها ببابه
وحجرة خامسة ذات باب يؤدي إلى سلم دائرى فوق «حاصل»
جسيم الاتساع تستند إلى جدرانه ثلاثة مقاعد حجرية تقوم
عليها الأزيار . وفى الطرف الأقصى من الحجرة مالم يوجد
فى أى بيت من بيوت الهمامية قبل أن يبنى الشيخ عباس
بيته: مرحاض فيه قلة تملأ ماء عند الحاجة . له باب خشبي
خاص يغلق من الداخل . وقد اختفت الخزانة والصوامع كما

اختلفت الدواب والماشية والانعام والدواجن ولم يبق بين المساكن إلا الفرن وثلاثة كوانين متجاورة . ذلك لأن الباب المقابل للمدخل الصغير إلى الردهة يؤدي إلى «حوش» مجاور للبيت . انتقلت إليه كل الأحياء من غير البشر . وللحوش باب خلفي يدخل منه ويخرج سكانه . أما الباب الثالث الذي يفتح على الردهة من اليسار فالاصل فيه أن يؤدي إلى «المقعد» . ولكن المقعد قد استقل عن المساكن فأصبح «منضرة خاصة» لها نافذتان متقابلتان ، وفيها صوان خشبي منحوت في الحائط ملئ بالكتب التي أحضرها الشيخ . يتدلى من سقفها «كلوب» قوى الاضاءة يطل على صفين متقابلين من «الدك» الخشبية أعدت للجالسين .

اتخذ الشيخ عباس من تلك المضيفة مقرا دائما . يتوافد إليها كثير من أهل القرية كلما رأوا الشيخ عباس قادما من البدارى . وقد كان يذهب إلى البدارى ويعود كل يومين أو ثلاثة أيام يحمل أعداد جريدة الأهرام التي كانت تصله عن طريق البريد حتى أقصى مكتب بريد ، فى البدارى . فاعتاد هو وألف الناس منه أن يجلس فى «منضرته» ويتوافد إليه

بعض رفاق ما قبل «الهرب» فى ملاعب «الطرطقة» و«دارت» و«العضمة» و«التحطيب» وشركاء سباق الفجر إلى جمع «الرامخ» واصطناع مزلق الطين على حافة الترملة . إنهم الآن رجال آخرون كما أنه رجل آخر غير ذلك الذى كان واحدا منهم . ولكن القرية فى نفوسهم جميعا واحدة . إنها ذلك الطور العزيز من العمر الذى قضوه معا والذى لا يزال حيا فيهم . إنه يولد منذ عودته حينما دافقا يعود بهم إليهم فيجتمعون ويتذكرون بدون أن يتذكروا فيضحكون بدون أن يتحدثوا . انهم يوقرونه فى الأيام الأولى بعد حضوره إذا لم يكونوا منفردين . فإن ضمتهم المنضرة منفردين عادوا كما كانوا . يناوونه باسمه مجردا . وقد يضرب كل منهم على كتف الآخر بمثل العنف الذى يخفونه تحت ستار التحية وهم غلمان : «والله سلامات» . ثم يستعرضون معا ما أصاب حياتهم وحياة القرية من تغيير . ويحكى كل منهم للآخرين ، وهو حاضر ، ما يعرفه الآخرون منذ أن كان غائبا . يستمع إليهم بشغف ثم يدعوهم إلى رؤية العالم الساحر وما فيه مما لا يعرفون . فيقبلون الدعوة شغوفين وقد تكاثر الحاضرون .

يقرأ لهم الصحف كلمة كلمة ، يرتل لهم الشعر بيتا بيتا ،
ويقص عليهم ماسطر في كتب التاريخ عهدا عهدا ، ويفتيهم
في الدين على طريقة الشيخ الجرجاوى فيهدم في رؤسهم
قمم العروش والحكومات والباشوات والبكوات حتى لا يكون
لإنسان فضل على إنسان إلا بالتقوى . ويقدم إليهم واحدا من
الصحابة لم يسمعوا عنه من قبل ويفيض في بيان مناقبه
ومذاهبه حتى ليشعر الواحد منهم أن أبا ذر الغفارى كان
يتحدث عنهم حين كان يروى الحديث . ويشاركون فيما
يشربون وفيما يأكلون ويتشاورون في أمورهم ولا يزالون حتى
أصبح الكل في واحد . وكان واحد من الكل يدعى يونس
عبدالله ...

غير أن هذا حديث آخر .

الفهرس

● الفصل الأول : ص

القرية ٩

● الفصل الثاني :

الناس ٤٩

● الفصل الثالث :

عودة الهارب ١٨١

رقم الايداع ٧٣١٦ / ٩٥

I.S.B.N

977-07-0412-1

إصدارات دار الهلال

من الكتب الإخبارية والثقافية والتاريخية والسياسية والطبية وكتب التراث وكتب الأطفال ومجلات ميكنس وسير لهما في مكتبات دار الهلال :

السياسة : مكتبة عز العرب - السيدة زينب .
السياسة : مكتبة النجدي - مكتبة المعمورة .
السياسة : ميدان المحلة .
السياسة : ميدان المحلة .

وفي المكتبات الكبرى بالقطرة :

طلعت حرب والمهندسين : مكتبة مديولي - مصر الجديدة : مكتبة برك
سنتر و مكتبة أكسفورد - الزيبون : مكتبة كمبريدج - مدينة نصر :
مكتبة الحب و مكتبة الدار العربية - السياسية : مكتبة الطالب . الزمالك
مكتبة علي مسمود و مكتبة الزمالك - باب اللوق : مكتبة الكيلاني
القصر العيني : مكتبة العربي - السيدة زينب : مكتبة المسلي - المعادي
مكتبة غزال و مكتبة برج الكوكك و مكتبة عامر و مكتبة ياسين .
دار السلام : مكتبة النجاشي - حلوان : مكتبة الوفاء الجديدة . البحالة :
مكتبة راتب .

وفي المكتبات الكبرى بالقطرة :

ميدان مافنكس : مكتبة مديولي الصغير - المهندسين : مكتبة اصدياء
الكتاب - جامعة الدول العربية : مكتبة الكوثر - الهرم : مكتبة منصور .

وفي المكتبات الكبرى بالمحافظات :

السياسة : مكتبة الصحافة .
السياسة : مكتبة ناشبي بدمياط وفرع الجلاء .
السياسة : مكتبة الثقافة ومكتبة الشروق .
السياسة : مكتبة اولاد نسيم - امام حديقة فريال .
السياسة : مكتبة حسن حسن ابو حجازي .
السياسة : مكتبة فتحي حسب الله .
السياسة : مكتبة الحسن والمصين .
السياسة : مكتبة نهى .
السياسة : مكتبة قليب .
السياسة : مكتبة ابو شنب .
السياسة : مكتبة محمد الدماصي .
السياسة : مكتبة فريب كشك .
السياسة : مكتبة طوخ .
السياسة : مكتبة ابو شنب و مكتبة الامير .
السياسة : مكتبة علي مصطفى عبيد .
السياسة : مكتبات الامير و الفتاح و الصحافة .
السياسة : مكتبة الهلال .

ومكتبات الصحافة ببني مزار والقوصية ونج حمادي و ديروط .
و مكتبة حمدي الزواوي بالماسر هارس .

الهلال

تصدر أول كل شهر

- ملتقى الإبداع الثقافي والفكري لكل مفكرى الوطن العربى
- نبض الحركة الثقافية المعاصرة
- تضم كل ألوان الأدب وفنونه بأقلام كبار المفكرين والأدباء فى مصر والوطن العربى
- فكر حر مستنير وأراء بناءة على طريق التنوير الذى مسارت على دربه طوال مائة عام

رئيس التحرير

مصطفى نبيل

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - أمريكا وأوربا وآسيا
وأفريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .
القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم إرسال
عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

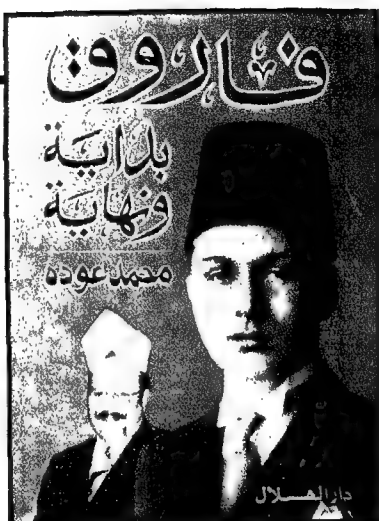
الكويت : السيد / عبدالعل بسبوني زغبول ، الصفقة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل باللكس : Hilal.V.N 92703

هذا الكتاب

«مذكرات قرية» يرويها د . عصمت سيف الدولة ينسجها فى أسلوب أدبى رفيع ولغة رصينة ويضع بين أيدينا حقائق وملاحظات دقيقة ، وهو هنا لا يضيف واقعة ولا يخفيها . من هذه الوقائع ما رواه المؤرخون ومنها ما تحدث به المعاصرون . هو كما كان محفوظا فى الذاكرة بعد تدقيقه وتوثيقه بما حفظته الذاكرة الجمعية لجيلين من الأحياء .

ولقد كان الراوى يتلقى من القرية حكايتها عندما لم يكن سوى جزء من وجود القرية ذاتها ، ثم زاحم القرية فى روايتها ، إذ لم تصبح القرية الا جزءا من وجوده ذاته حين غادرها الى المدينة وتنقل فى كثير من المجتمعات وتعرف على العديد من الانماط المختلفة فى كل مجتمع عاش فيه . إذن فهذا الراوى من صنع القرية فأولى وأجدى ان يكتب مذكرات القرية ثم يقدمها اعتذارا لكل الذين أغضبهم واعترافا لكل الذين أرضاهم وبأنه لم يقصد قط اغضابهم أو أرضاهم إنما هى القرية التى تسرب من مسامها .

إنه كتاب غير مسبوق فى صدقه ودقة ملاحظته وإدراكه الواعى لكل ما يدور حوله .



بالأسواق : أحدث إصدارات دار الهلال

فاروق .. بداية ونهاية

بقلم : محمد عوده

الثنى : ١٥ جنيها إحرص على اقتنائه

مصر للطيران
EGYPT AIR



أهلاً بكم في عالمنا



مصر للطيران

المصريون

فاسم أميين



حسن التوفيق





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL

١٩٩٥ ١٦٧ ٥٥

العدد ٥٢٧ - ربيع ثاني ١٤١٦ - سبتمبر ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٢٥٠ قرشا

سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - الأردن ٢٠٠٠ فلس -
الكويت ١٠٠٠ فلس - السعودية ١٠ ريالات - تونس ٢٠٥ دينار -
المغرب ٣٠ درهما - البحرين ١٠٢٠٠ دينار - النوبة ١٢ ريالا -
دبي / أبوظبي ١٢ درهما - مسقط ١٠٢٠٠ ريال - غزة والضفة
والقدس ٢ دولار - لندن ٢ جك .

المصريون

بقلم :

قاسم أمين

دار الهلال

الفلاف تصميم
الفنان حلمى التونى

كلمة من المترجم

منذ بداية النصف الثاني من القرن الماضي قامت مجادلات صاخبة بين كُتّاب الغرب وكُتّاب الشرق ، فعندما القي "رينان" محاضرة في جامعة السوربون عن "الإسلام والعلم" سلب فيها الإسلام من كل ميزة علمية ، وزعم أن كل العلماء الذين ظهروا كانوا من الفرس أو من النصارى أو من غير العرب باختصار ، رد عليه جمال الدين الافغانى رداً مفحماً تساعل فيه : "هل مصدر الشر من الديانة الإسلامية أم مصدره من اخلاق الشعوب التي اعتنقت الإسلام" ؟ واختتم رده بقوله : "إن ماحدث في الإسلام ، حدث مثله في الأديان الأخرى ، ولا يزال بعض رؤساء الكنيسة الكاثوليكية يحاربون العلم والفلسفة حتى الآن" ١..

وعندما نشر "هانوتو" هجومه على الإسلام وقارن بين المسيحية وبين الإسلام ، ودافع عن نظرية "التثليث" في النصرانية وزعم بأنها ترفع مرتبة الإنسان وتقربه من الذات الالهية ، وهاجم نظرية "التوحيد" في الإسلام وادعى بأنها تؤدي إلى ضعف

الإنسان ، وقال : بأن المسيحية تدعو إلى حرية إرادة الإنسان فتدفعه الى العمل ، فى حين أن عقيدة المسلمين فى القضاء والقدر تحملهم على الاستكانة والجمود .. عندما نشر هذا الهجوم بادر الشيخ محمد عبده بالرد عليه فى سلسلة مقالات نشرها فى جريدة المؤيد ، اظهر فيها اخطاء "هانوتو" فى فهمه للإسلام وفى انه لم يدع الى "الجبرية" ، وذكر ما جاء فى القرآن مما يثبت حرية إرادة الإنسان فى اربع وستين آية .. ثم ألف كتابه المشهور عن "الإسلام بين العلم والمدنية" .

ثم جاء الدوق "داركور" ونشر كتابه عن مصر والمصريين وملاه بمزاعم باطلة ومطاعن على الإسلام والمسلمين ، فانبرى له قاسم امين ورد عليه بكتاب ألفه بالفرنسية اسماء "المصريون" رد فيه على كل ما احتواه من مطاعن ومزاعم تمس الإسلام وتحقر من شأن مصر والمصريين .

اشتهر قاسم على أنه محرر المرأة ، ولكن الكثير لا يعرف شيئاً عن أسرار حياته .. عن اتصاله بجمال الدين الافغانى وعن صداقته لمحمد عبده وعن تاريخه كقاض وعن اشتراكه فى إنشاء الجمعيات الخيرية وعن جهده الكبير فى إنشاء الجامعة المصرية .

ولاشك في ان الجيل الحالي لا يعرف كثيرا عما
لاقى قاسم من عنت واتهام وصل إلى حد انه تردد في
وقته ان مؤلفاته لم تكن من وضعه ولا بأسلوبه ،
وامتد الجدل في هذه الناحية إلى الوطن العربي كله
من مصر إلى العراق إلى الشام .. سيكون هذا كله
موضوع كتاب اقوم بالعمل فيه الآن وارجو ان الم فيه
بكل تلك النواحي ونواح اخرى قد يكون لي بها علم
وبتفصيلاتها اكثر ممن تفضلوا وسبقوني بالكتابة عن
قاسم وسيرته .

إن اغلب الناس تعرف قاسم على انه صاحب كتاب
"تحرير المرأة" ومؤلف كتاب "المرأة الجديدة"
وكتاب "اسباب ونتائج" وقرأوا له بعض كلماته
المأثورة التي جمعها ونشرها استاذ الجيل لطفي
السيد في كتيب صغير تحت عنوان "كلمات لقاسم
أمين" ، ولكن اغلب ظني ان أحدا لم يطلع على كتابه
بالفرنسية في الرد على الدوق داركور لأنه لم يطبع الا
مرة واحدة ولأنه لم يترجم إلى العربية قبل الآن ..
واستاذنا الكبير لطفي السيد رحمه الله هو الذي
اوحى إلي بترجمته عندما كنت في زيارة له قبيل وفاته
وقال : لعل في نشر هذا التراث فائدة تعود على قراء
الجيل الجديد لما فيها من اسوة صالحة من سلف
صالح .

قاسم أمين .

الحفيد

المقدمة

فى هذه السطور القليلة رد مختصر على الأفكار التى سجلها الدوق داركور عن المصريين .. ولم استطع نقل كل التفاصيل المضللة التى وردت فى كتابه لأن هذا للأسف يتطلب وقتا . وحتى إذا وجدته فإننى لن أستطيع إلا أن أضع تفسيرات على هامش كتابه . وإنى حريص أن أفند القواعد العامة التى أراد بها تفسير ما أورده من وقائع . ولا يهمنى أن تكون بلادى الآن فى حالة تأخر ، فكما مرت أوروبا بهذا التأخر فمصر أيضا سوف تمر به ، ولكن الذى لا أقره عليه هو قوله : "بأنه مقضى علينا بأن نستمر ولن نخرج من هذه الحالة المنحطة أبدا" . وإننى وأنا أعترف بالعيوب سأحاول أن أجد لها تفسيراً ومبرراً .

وأطلب المعذرة من أخوانى الأوربيين إذا كنت قد هاجمتهم فى بعض الأحيان ، وإنى أؤكد أن هذا لم يقلل من تقديري لهم .. ولكن كان يجب على أن أقارن بين العادات فأظهر الحسن منها والسيئ .

وإنى أرجوهم على كل حال ألا ينكروا على حسن النية المطلق والا يظنوا إلا أننى ما قلت شيئا إلا وأنا

مقتنع به ، واخيرا فإني أقدم اعتذارى عن عجز
يجدونه فى اسلوب الأجنبى الذى لا يطمع فى شيء
إلا ان يعبر فى صراحة ووضوح عن افكاره .

قاسم أمين

قاسم أمين وإشكالية رؤية الغرب للإسلام

قاسم أمين (١٨٦٣ - ١٩٠٨) مفكر اجتماعي ينتمي إلى جيل فريد من المثقفين المصريين تلقى تعليمه في أواخر عهد اسماعيل ومطلع عهد توفيق ، وتفتح وعيه السياسي والاجتماعي في عهد الاحتلال البريطاني ، تربى على الثقافة الإسلامية التقليدية ، بقدر ما تربى على فكر رفاة الطهطاوى الذى صاغ نظام التعليم فى ذلك العهد ، وكان كتابه "مناهج الالباب المصرية" كتاب قراءة فى المدارس التجهيزية (الثانوية) التى تعلم فيها قاسم أمين ، كما نهل من الثقافة الأوروبية سواء فى المدارس المصرية أو فى جامعة مونبلييه بفرنسا التى درس فيها الحقوق (١٨٨١ - ١٨٨٥) ، فامتزج فى تكوينه الثقافى الموروث الإسلامى بالمكتسب الغربى ليخرج لنا قاسم أمين فكرا وطنيا يعبر عن رؤيته للنهضة التى يتمناها لبلاده حتى تنفض عن نفسها غبار التخلف وتلحق بركب العصر دون أن تفقد هويتها الثقافية وخصوصيتها المستمدة من تراثها العريق .

ورغم اشتغال قاسم أمين بالقضاء بعد العودة

للوطن ، ظلت القضايا الاجتماعية تمثل هاجسه الأساسى الذى عبر عنه فى العديد من المقالات التى كان ينشرها بالصحف من حين لآخر ، والتى جمعت بعد وفاته فى كتابين أحدهما بعنوان : "أسباب ونتائج" ، والآخر بعنوان : "كلمات" ، وهما يتضمنان نظرات ثاقبة فى المجتمع المصرى والمجتمع الأوروبى ، وما يمكن أن يستفاد به للنهوض بمصر دون مسخ هويتها الثقافية ، فتنخلص مصر من التخلف الاجتماعى لا عن طريق التقليد وتبنى النموذج الأوروبى الذى كانت لقاسم أمين عليه ملاحظات وتحفظات ، وإنما عن طريق استلهام روح الإسلام ، وما اشتمل عليه من قيم وأخلاق لتنقية عاداتنا الاجتماعية وإصلاح نظامنا الاجتماعى ، والتخلص من الشوائب التى جرتنا إلى وهدة التخلف .

وهكذا كان قاسم أمين يعبر عن ضمير المثقف المسلم والمصرى الذى يفهم التراث فهما جيدا ، ويسعى لتحقيق الإصلاح الاجتماعى الذى يتماشى مع أسس التراث فى جوانبه الإيجابية ، ويسعى للتخلص من السلبيات التى تعوق حركة المجتمع وتمنعه من مواكبة التطور الحديث . ومن ثم كانت الدعوات الإصلاحية التى نادى بها قاسم أمين ، ومن بينها الدعوة إلى تحرير المرأة بتعليمها وتهذيبها

وتدريبها على إعداد المواطن الصالح ، ومن بينها أيضا الانتقادات الكثيرة التي وجهها قاسم أمين في مقالاته لبعض الظواهر الاجتماعية السلبية . كما كان قاسم أمين حريصا على الذود عن الإسلام والثقافة الإسلامية ، عندما رأى بعض كتّاب الغرب يتناولون عليهما بسبب قصور في الفهم أحيانا ، وسوء النوايا أحيانا أخرى ، وجاء رده على كتاب دوق داركور في هذا السياق .



ولم يكن كتاب دوق داركور Duc d'harcourt عن "مصر والمصريين" الذي أرجع تخلف مصر الاجتماعية إلى الإسلام والثقافة الإسلامية ، إلا تعبيراً عن إشكالية رؤية الغرب للإسلام ، ونقصد بالغرب هنا أوروبا ، فلم تات رؤية كتّاب أمريكا للإسلام فيما بعد إلا بمقابلة رجع الصدى لرؤية الكتّاب الأوروبيين .

لم يحاول الأوروبيون فهم الإسلام إلا في أواخر القرن الثاني عشر الميلادي ، بعدما بلغت العلاقة بين دار الإسلام وأوروبا حد الأزمة البالغة الحدة في الحروب الصليبية ، عندما أدرج الأوروبيون ضرورة الكف عن موقف انكار الإسلام وعدم الاكتراث به باعتبار هزيمة من الهزائم على نحو ما فعل أسلافهم ، فترجم القرآن إلى اللاتينية بمساعدة بعض

الإسبان الذين عايشوا المسلمين بالأندلس ، وبدأ التعرف على المجتمع الإسلامي من خلال الكيانات الصليبية التي قامت في الشرق العربي الإسلامي ، ولما كانت الظروف ظروف صدام وعداء ، فإن فكرة الأوربيين عن الإسلام والمسلمين جاءت مشبعة بروح صليبية تنضح بالكراهية ، ولم لا وقد بدأ - عندئذ - وكان أوربا أخذاً في التآكل أمام الزحف الإسلامي ؛ فقد بتر السلاجقة نصف الامبراطورية البيزنطية باستيلائهم على الأناضول وتحويلها إلى أرض إسلامية ، كما كان الوجود الإسلامي في جزر البحر المتوسط - وخاصة صقلية - قد حول البحر المتوسط إلى بحيرة إسلامية ، إضافة إلى الوجود الإسلامي في الأندلس الذي استمر حتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي .

غير أن الأوربيين لم يحاولوا فهم سر القوة المحركة للإسلام والباعثة للثقافة الإسلامية رغم أنهم كانوا عندئذ ينهلون العلم من الكتب التي ألفها علماء ينتسبون إلى تلك الثقافة ، فقد ظلت كتب الرازي وابن سينا وابن رشد تدرس في الجامعات ومعاهد العلم الأوربية حتى القرن السابع عشر الميلادي . وغلبت على الأوربيين كراهيتهم للإسلام والمسلمين ، فاعتبر بعض كتابهم أن دور المسلمين الثقافي لم يتجاوز حد نقل التراث اليوناني - الروماني إلى الأوربيين ،

واغفلوا تماما المساهمة الإسلامية فى الثقافة والعلوم
اغفال الحاقذ الذى لا يعترف بالفضل لأهله .

وعندما دارت عجلة الزمن ، وحل القرن التاسع
عشر ، ووجدت أوروبا نفسها تهيم على البلاد التى
كونت دار الإسلام من جزر الهند الشرقية
(اندونيسيا) فى أقصى الشرق ، إلى شمال افريقيا
(المغرب) بعد تصفية الوجود الإسلامى فى الأندلس
وجزر البحر المتوسط ، تعددت كتابات الأوربيين التى
عللت السيطرة الاستعمارية الأوربية بسمو الثقافة
الأوربية المسيحية ، وتميزها على الثقافة الشرقية
الإسلامية المتخلفة ، وعندما تعرضوا للمجتمعات
الإسلامية الشرقية بالدراسة أرجعوا تخلف تلك
المجتمعات (مقارنة بما بلغته أوربا عندئذ من تقدم)
إلى الإسلام كدين ونظام حياة ، ولعل أبرزها القول
بمجاافة الإسلام للعلم والعمل معا بحكم إيمان
المسلمين بالقضاء والقدر واتجاههم إلى التواكل .

ودخل حلبة الرد على افتراءات كُتّاب أوربا ضد
الإسلام عدد من المفكرين المسلمين من بينهم جمال
الدين الأفغانى الذى رد على "رينان" الذى كان قد
لقى محاضرة فى السوربون عن الإسلام والعلم سلب
فيها العرب والمسلمين كل ما لهم من رصيد علمي ،
كما رد تلميذه محمد عبده على "هانوتو" عندما نشر
مقالاً عن الإسلام قارن فيه بين المدنية المسيحية

والإسلامية زعم فيه أن إيمان المسلمين بالقضاء
والقدر حملهم على الجمود والتخلف . وما كتاب دوق
داركور عن "مصر والمصريين" إلا واحداً من تلك
الكتابات التي تعكس استعلاء الأوربيين في القرن
التاسع عشر على الإسلام والثقافة الإسلامية ،
ونظرتهم المتدنية إلى المجتمعات الإسلامية تأثراً بما
تحقق من سيطرة أوربا على العالم الإسلامي في عصر
المد الاستعماري .



ودوق داركور نبيل فرنسي ينتمي إلى أسرة
ارستقراطية ذات أصول نورمانية تمتد جذورها إلى
القرن الخامس عشر الميلادي ، جاء إلى مصر سائحاً
ثلاث مرات ، ثم نشر كتابه عن "مصر والمصريين"
عام ١٨٩٣ الذي أثار أشجان قاسم أمين وحفزه للرد
عليه في الكتاب الذي تقدمه اليوم للقارئ الكريم ،
والذي ترجمه الاستاذ قاسم أمين الحفيد وفاء لتراث
جده العظيم .

• لاحظ داركور - في كتابه - أن مصر لا تتمتع بروح
قومية مصرية صميمة نتيجة ذوبانها في كيان إسلامي
غير محدد المعالم ، وأرجع ذلك إلى أن المجد
الفرعوني القديم لم يعد له أثر نتيجة خضوع مصر
المتصل بالحكم الأجنبي وخاصة حكم المماليك الذي

ذهبت ببقايا الروح القومية المصرية ، مما أوجد فجوة بين الحكام والمحكومين استمرت حتى أيام اسماعيل التي أدت إلى خراب البلاد نتيجة الاسراف والتبذير .

ونعى داركور على الفلاحين حياتهم البائسة التي جعلتهم يقبلون العيش عند منزلة ثقل عن منزلة العبيد ، يكدون ويكدحون من أجل صاحب الأرض ، مما جعلهم يتمرسون على الخنوع ويفقدون الجس الوطني . وعندما انتقل الى الحديث عن الجيش المصرى رمى المصريين باهمال التربية العسكرية التي لم تتوافر لديهم الخبرة بها لكونهم فلاحين محدودى الطموح يفتقرون الى روح المغامرة ، مما جعل الانجليز يحرزون نصرا سهلا على الجيش المصرى بقيادة احمد عرابى . وفى الفصل الذى تناول فيه بالحديث الطبقات الاجتماعية فى مصر ، لاحظ داركور تميع الطبقات الاجتماعية فى مصر وعدم وضوحها ، وعزى ذلك لغياب أرستقراطية وراثية مصرية عريقة تحفظ للمجتمع تقاليده الاجتماعية على نحو ما حدث بأوربا ، وأرجع ذلك الى استبداد الأجانب بالمصريين وإلى نظام حيازة الأراضى الزراعية فى مصر الذى لم يسمح بوجود طبقات واضحة المعالم .

وفى الفصلين الرابع والخامس من الكتاب ، عالج داركور مشكلة الأقليات فى مصر معالجة سريعة ، ثم خصص الفصل السادس للحديث عن المرأة المصرية ووضعها الاجتماعى ، فانتقد الحجاب ، ونظام البيوت وطرزها المعمارية الإسلامية التى قامت على عزل الحريم ، وبذلك أضيفت حواجز جديدة عزلت المرأة عن العالم وعن العلم معا ، وفسر ذلك بالخوف الذى استشرى فى المجتمع المصرى ، خوف المحكوم من الحاكم ، وخوف القوى من الضعيف . ولأن الرجل لا يامن على ماله وعرضه ، دفن المال ، وسجن المرأة ، وعاش فى فزع من القوة الغاشمة . وهاجم داركور الإسلام وعده مسئولا عن كل عادات المسلمين وتقاليدهم ، وعن جعل المرأة تعيش فى جو من الخرافات والأوهام ، لا تعيش إلا لغرائزها ، ولا تشارك الرجل فى أمر من أمور الحياة .

وفى القسم الثانى من الكتاب عقد داركور ثلاثة فصول عالج فيها تأثير الإسلام فى المدنية والفن فى مصر ، واثّر الدين فى حياة المصريين . وفى هذا القسم حمل داركور حملة شعواء على الإسلام ، فهو عنده لا يبحث على العلم ولا يهتم إلا بالعلوم الدينية ، لأن العرب لا يميلون بطبعهم إلى العلم والمعرفة ، ولذلك كان كبار العلماء الذين تركوا أثارا علمية مهمة من أصول غير عربية ، بل ومن غير المسلمين ،

فالنساطرة من رعايا الدولة الإسلامية برعوا في الطب ، والاغريق علموا المسلمين الرياضيات ، والبيزنطيين علموهم الفن . ورأى أن المسلمين عاجزون عن خوض غمار العلوم الحديثة لأنهم يعيشون على التراث ، ويتمسكون به ، ولأن إيمانهم بالقضاء والقدر يدفعهم إلى الخمول والكسل ويرشحهم للعبودية والذل والفقر .

هذا مجمل للأفكار التي أوردها داركور في كتابه "مصر والمصريين" ، وهي تعبر اصدق تعبير عن رؤية الغرب للإسلام والمسلمين في ذلك العصر ، وما أحسبها تغيرت كثيرا في القرن العشرين ، وإن وجدت بعض الدراسات المهمة التي أحسنت فهم الإسلام والمسلمين ، ولكن الراى العام فى الغرب اليوم لا يختلف كثيرا فى رؤيته للإسلام والمسلمين عن رؤية داركور .

★ ★ ★

وقد استغز الكتاب قاسم أمين ، فاصدر على الفور كتابه "المصريون" ردا على افتراءات داركور ، ونشره بالفرنسية عام ١٨٩٤ لتصل الرسالة إلى أصحابها ، وليدفع عن مصر والإسلام ما حاول داركور إلصاقه بهما ، فكان هذا الكتاب الصغير حجما ،

الكبير معنى ومغزى ، تعبيرا عن فكر قاسم أمين وعن رؤيته الثقافية والسياسية معا .

ويستهل قاسم أمين هذا الكتاب بالحديث عن خصوصية التكوين الاجتماعى لمصر مؤكدا أن المسلمين والأقباط فى مصر يكونون نسيجا مصرية واحدا ، لأن المسلمين هم فى الأصل أقباط تحولوا إلى الإسلام ، ومن ثم لا يمكن التمييز بين المسلم والقبطى فى مصر ، فكلاهما يستمد عاداته وتقاليده ونمط حياته من تراث عمره آلاف السنين . ومن هنا جاء ما اختصت به مصر عن غيرها من بلاد العالم العربى الإسلامى من سمات . واكد قاسم أمين خاصية امتصاص العناصر الوافدة وهضمها التى تميزت بها مصر عندما اشار إلى أن الأتراك قد ذابوا فى المجتمع المصرى ، وكذلك بعض العناصر الوافدة الأخرى كالشوام فيما عدا الشرائح التى ربطت نفسها بالأجانب . وبين قاسم أمين الظروف السياسية التى جعلت للأجانب وضعاً متميزاً فى مصر .

ودفع قاسم أمين عن المصريين تهمة الذل والخنوع والاستسلام ، فاكد أن المصريين لا يقبلون الضيم ، ويهبون دفاعا عن الشرف والعرض ، وأنهم يتسمون بالصلافة ورباطة الجأش عند الشدائد . ودافع دفاعا مجيدا عن العسكرية المصرية ، فذكر داركور بانجازات الجنود المصريين فى جيش محمد

على وكيف استطاعوا فرض وجودهم كقوة ضاربة فى شرق البحر المتوسط وكسبوا اعتراف القوى الكبرى بهم . وجاء تحليل قاسم أمين لأسباب هزيمة الجيش المصرى بقيادة أحمد عرابى أمام الانجليز تحليلا موضوعيا يتم عن معرفة عميقة بالتاريخ القومى الذى عاصره قاسم أمين ، فهو يعزو الهزيمة إلى انقسام الضباط بين مؤيد للخديو ، يمدد بكل الاسرار الحربية (فينقلها إلى الانجليز) ، ومشايخ لعرابى والثوار مما اضعف الجبهة المصرية ، وجاءت الخيانة والموقف المتخاذل للسلطان (الذى أعلن عصيان عرابى) لتساعد الانجليز لاحراز نصر سهل . وكان قاسم أمين يريد ان يقول ان الجيش المصرى الذى هزم الانجليز عند كفر الدوار كان كفيلا بردهم على اعقابهم لولا تلك الظروف التى لا دخل فيها لشجاعة الرجال وحرصهم على الذود عن وطنهم ضد العدوان الاجنبى . وهنا نجد قاسم أمين ابعد نظرا من مصطفى كامل واشياعه الذين علقوا وزر الهزيمة فى عنق عرابى وانصاره ، واتهموهم بالتفريط فى الدفاع عن وطنهم ، فجاء قاسم أمين من موقع القاضى العادل ليرد للعرابيين اعتبارهم الوطنى .

وفى رايانا أن هاتين الفكرتين : الجماعة الوطنية التى تضم المسلمين والأقباط فى نسيج واحد ، ورد اعتبار العسكرية المصرية وانصاف العرابيين ، هما

أهم ما يلفت النظر في هذا الكتاب ، وما يكشف عن التوجه الثقافي والسياسي لقاسم أمين ، وما يعطيه فضل السبق على جيل تال من المثقفين أكد هذه المعانى بعد قاسم أمين بعدة عقود من السنين .

ويأتى بعد ذلك من حيث الأهمية (فى نظرنا) دفاع قاسم أمين عن الإسلام والمسلمين من منطلق مناقشة وضع المرأة فى المجتمع الإسلامى ثم موقف الإسلام من العلم والتعليم . وهنا يستدعى قاسم أمين كل ما لديه من معرفة عميقة عن الإسلام وعن أوروبا والمجتمع الأوروبى ، ويدير حوارا ذكيا يفند فيه حجج داركور مؤكدا أن الدين لا دخل له فى تحديد منزلة المرأة فى المجتمع ، لأن الإسلام سبق كل الشرائع الأخرى فى تقرير حقوق المرأة كاملة قبل أن تعرفها أوروبا باثنى عشر قرنا ، وليس للزوج عليها إلا سلطان معنوى ومعاملة بالمعروف ، وعزى التحجب الى عوامل اجتماعية وليست دينية ، ونفى مقولة أن الحجاب يمثل سجنا للمرأة ، لأن النساء يخرجن للأسواق والتزاور ، واعترف قاسم أمين بما تعانيه المرأة من الجهل لحرمانها من التعليم ، ولكن هذا أمر لا دخل للدين فيه . ودافع قاسم أمين عن موقف الإسلام من تعدد الزوجات وبين حكمته وأحكامه ، مقارنا بما يجرى فى أوروبا من اتخاذ الخليلات ، وما

يشوب العلاقة بين الرجل والمرأة هناك من أمور غير مستساغة شرعا وقانونا ولا تتفق مع منزلة المرأة ومكانتها مثل حالات الاجهاض الشائعة في فرنسا وانتشار ظاهرة إبناء السفاح .

وبعد عرض لأركان الإسلام ومبادئه صحح فيه قاسم أمين ما وقع فيه داركور من أخطاء تنم عن سوء الفهم والجهل بالإسلام ، أكد ما يتضمنه الإسلام من معاني تحض على مقاومة الظلم والطغيان ، وعلى العدل والمساواة والاخاء والتسامح ، والحرص على طلب العلم واعلاء قيمة التعليم ، مشيرا إلى كتابات المستشرق الفرنسي "سنديو" الذي سجل مساهمة المسلمين في العلوم المختلفة ، وأشاد بانجازاتهم في مختلف المجالات .

وختم قاسم أمين كتابه بفصل تحدث فيه عن أوروبا مشيرا إلى أن من يهتموننا بالضعف والفقر والجهل ، هم الذين يضعون العقبات في طريق نهضتنا باستغلالنا في سبيل منفعتهم الخاصة ، فحولوا بلاد المسلمين إلى سوق لسلعهم ووضعوا العراقيين أمام محاولات اقامة صناعة وطنية ، وعاث رعاياهم في الارض فسادا محتمين بالامتيازات الأجنبية ، اصف الى ذلك السيطرة العسكرية ، واعاقة سبيل تطوير التعليم . ومع ازالة تقوي بعض دعائم الثقافة الوطنية عن

طريق الطعن في الإسلام والثقافة الإسلامية ، ونشر العادات الاجتماعية المنافية للإسلام ، والمعبرة عن زيف الحضارة الغربية .



إن كتاب قاسم أمين "المصريون" الذي فند فيه آراء دوق داركور عن "مصر والمصريين" يمثل نموذجا راقيا للحوار مع الآخر والدفاع عن الثقافة الوطنية ، ويعكس بصورة جلية ثقافة قاسم أمين ، ويعبر عن مدى تعمقه في فهم الثقافتين الإسلامية والأوربية ، وقدرته على صياغة فكر وطني مستقل ، كما يعكس موقفه المعتدل في قضية الإصلاح الاجتماعي . ولعل هذا الكتاب كان الحافز الذي دفع قاسم أمين لتقديم افكاره الخاصة بتحرير المرأة في كتابيه "تحرير المرأة" (١٨٩٩) ، و"المرأة الجديدة" (١٩٠٠) اللذين عبّرا عن فكره الاجتماعي اصدق تعبير ، واكسباه المكانة التي تحتلها في الفكر العربي الحديث .

د . رعوف عباس

إن الفلاح المعاصر سواء كان مسلما أو قبطيا له بوجه عام قامة كبيرة وهو قوى وله بنية طيبة ويتمتع بنشاط جسمانى نادر . وهو يرتدى الملابس البسيطة ، وغذاؤه ردىء ومسكنه أردأ .. ويقوم بالأعمال الشاقة تحت شمس محرقة بدون تذمر ويكاد يكون راضيا بحظه .. وفى أغلب الأحيان يكون مزاجه معتدلا ويضحك مقهقها لأنه لا يهتم مطلقا بغده .. إن الطموح ينقصه ولا يهتم فى التفكير بأن بجانبه أغنياء يأكلون يوميا من أشهر الأطعمة ويلبسون ملابس فاخرة ، ويجد أن كل ما يفعله طيب وأن كل شىء على مايرام .. ليس حريصا لا على حب الحرية ولا على الشهامة التى يتميز بها عرب الصحراء ولكنه برغم ذلك ليس جبانا ولا ضعيفا ، إن هذا قد يدهشكم .. وانما اليكم التفسير :

أؤكد أن الفلاح لا يتراجع أمام أى خطر وهمى أو حقيقى ، وعندما يهاجم من عصابة مسلحة لا يتقهقر ، ويستعمل البندقية أو يلعب بالنبوت بكل شجاعة ، وهو يبحث عن المغامرات التى يجازف فيها بحياته لأن فى هذا إرضاء لكبريائه .. عندما كنت قاضيا عرفت بعض الاشرار الخطرين الذين ينتمون الى أسر غنية لم يسلكوا هذا الطريق الا ليلعبوا بأعمالهم الجريئة . وللفلاح قوة

احتمال تجعله يحتمل أقسى ألوان العذاب ، ويذهب الى الموت بإقدام ، ولقد رأيت أناسا يموتون وآخرون يحكم عليهم بالإعدام وأغلبهم لم يشك ولم يشعر بأدنى ارتباك حتى آخر لحظة فى حياتهم بل تحكموا فى أنفسهم مثل الرجل الذى يقوم برحلة أعمال ليعود بعد بضعة أيام لأهله . ليست الجراءة الفعلية هى التى تحملك وتدفعك نحو الخطر وإنما هى محض شجاعة ، والأولى لا تختلف كثيرا عن الثانية .

إن الفلاح كثيرا ما يستعمل الاسلحة النارية بكل مهارة ، وهم يستعملونها كثيرا فى حفلاتهم .. ولكن شيئا واحدا يخشاه المصرى أكثر من المرض ومن الطلقات النارية وأكثر حتى من الموت .. هذا الشيء هو "السلطة" ! نعم .. السلطة .. هى رعب الفلاح ، هى التى تجعله يطلق ساقيه للريح عندما يرى طربوشا ..! وهى التى تجعله يقبل أية اهانة ويمتثل لكل ظلم دون احتجاج ، وهى ايضا التى هيات للدوق حضور بعض المشاهد المجانية وذلك عندما كان أحد اليونانيين يضرب فلاحا .. ولماذا ؟ هل السلطة ترعب الى هذا الحد ؟ إن هذا يبدو فى غاية البساطة ، إذ يمكن الاستهتار بالموت لأنه يعلم أنها مسألة دقائق من العذاب النفسى المخيف وتنتهى ، ولكنه لا يعلم متى ينتهى مع ضغط القوة . الجاد أو الضرب يمكن أن يدوم لساعات ، والتعذيب قد يمتد لشهور ، ولكن كل ثروة المعذب واسرته قد لا تشبع شهوة الموظف .

لقد رأيت بنفسى فلاحين ذاقوا ما يشبه الموت على
أيدى يونانيين ، والفلاح الذى ضرب بالعصا هو الذى
لقى به فى السجن وهو الذى اقترض بضعة جنيهات
لرشوة رجال السلطة . ورأيت أيضا فى بعض الحالات
موظفين ضربوا الشاكى والمعتدى بالكرباج وصرفوهم
الطرفين .. ورأيت بعض الشهود الذين استدعوا
للاستدلال بهم فى وقائع يعلمونها يعاملون معاملة سيئة
من نهب وسجن لعدة شهور ، ورأيت عندما افتتحت
المحكمة الجديدة مبنى سويف أكثر من ٢٠٠ معتقل أمرت
بالإفراج عنهم فورا ، وكان من بينهم أربعة خفراء متهمين
بتركهم عاشقين اثناء دوريتهم . وكلنا يعلم الطريقة التى
كان يستعملها الخديو اسماعيل لسلب خزائن الفلاحين ..
وهى الكرباج فى الصباح وفى الظهر وفى المساء .

وأمام هذه الفضائع وجد الدوق داركور الفرصة للتحدث
عن استعداد المصريين لقبول الضرب .. يقول الدوق :
ان المصرى لا يدفع الضرائب الا اذا ضرب . ياإلهى ..
اذا دفع أكثر مما هو مستحق عليه عشر مرات ، كيف
يدفع إذا لم يجبر ؟ ويتهاونون مع الأوربيين اذا صفعوه
أو ضربوه بعصا . ولكن بلا شك هذا افضل عنده من أن
يشتكى أو يحتج لأنه فى هذه الحالة سوف يتعرض لكل
تعسف من الموظفين الفاسدين الذين ينتظرون بفارغ

الصبر هذه الضحية الجديدة ، فى الوقت الذى يتمتع فيه الأوربى بكل حصانة .

واليوم وبعد أن انشئت المحاكم الجديدة ، بدأ الفلاح يسترد ثقته فى حقوقه ويشعر بأنه فى حماية القانون ونزاهة القضاة ، ولذلك أصبح لا يقبل الا فى النادر مثل تلك الاعمال التعسفية التى ذكرتها . والأوربيون الذين يحتكون اليوم بمصرى قد وعى حقوقه يندهشون لهذا التغيير ، وما نشر فى احدى جرائد الإسكندرية من موضوعات تتضمن وصفا لحالة المواطنين المعنوية بطريقة تشرف "النموذج والرسام" كما يقولون . فخير للغربيين أن يكفوا عن الاحتكاك بالمصريين ، فهؤلاء لن يقبلوا بعد الان أية إهانة علنية ، ولكنهم من ذلك سوف يمنحونهم دائما ضيافة مسلمة كريمة .

إن الشعب المصرى هادىء وفى طبيعته الطيبة ، وهو ذكى ناصح يعرف كيف يستسيغ كل ما يتعلمه وإذا كان تحت قيادة حكيمة فلن يحيد مطلقا عن الطريق الصحيح . أن الفلاح برغم كل ما قاله الدوق لا يكره التعليم .. وقد أشار الدوق فى كتابه الى حكمة يقال انها تركية : " اذا اراد الله للإنسان أن يقوم بعمل ما يعطيه فى نفس الوقت القدرة على القيام به " .. وهى من وضع مخرف عابث مستهتر .. ليس بمثل هذه المواضيع تكتب المؤلفات ثم تعطى مظهر الكتب التى تحتوى على معلومات ومبادئ إنسانية ..!

وفى الحقيقة يكون عبث من جانبى إذا أنا ناقشت مثل هذه الأقوال .. بدلا من أن يسرد وقائع رأها بعينه وبدلا من أن يتحقق من اشياء ولمسها بنفسه وحكم عليها بكل قسوة ، استند الى اقاصيص سمعها من السواح غير مضبوطة لا يمكن ضبطها .. وأننى أعلم من خبرتى كيف يؤلف الأوربيون كتبهم .. إن الترجمة هم الذين يقدمون لهم المادة وكلما كانت مرعبة وكاذبة درت عليهم الذهب ، وبصرف النظر عن ضمان مثل تلك المادة لنجاح الكتاب .

وإذا كان الدوق قد اهتم بأن يتعرف بنفسه على أحوال رجالنا لكان وجد عكس ما ذكره ، ولما استبعد رجالنا المتعلمين وخصوصا الذين درسوا فى أوربا واصبحوا يشغلون المناصب الرفيعة فى حكومتنا .. ولا بد أنه كان سيلاحظ درجة المعزة التى يحاطون بها من إخوانهم الذين لا يحتقرون التعليم مطلقا .. والدليل من هذا واضح ، بالرغم من كون التعليم عندنا ليس إجباريا فان عدد التلاميذ والمدارس عظيم ، ففي الجامع الأزهر يوجد على الأقل ١٥ ألف طالب كلهم تقريبا من أولاد الفلاحين ، وفى آخر احصائية قدمها أمين بك سامى ناظر المدرسة الناصرية ، اتضح انه يوجد بمدارسنا الآن ٢١٠٢٨ و ١٥٥ تلميذ و ٢٨٢٨ تلميذة من الديانة الإسلامية .

حقيقة كان الفلاح فى الماضى يرتدى ملابس الحداد إذا ذهب ابنه إلى المدرسة ، ولكنه اليوم عندما أدرك مزايا التعليم نراه يبذل مجهودا كبيرا لتربية اولاده . ولم يسبق قبل هذه السنة بالذات أن من بين الأربعة عشر شابا الذين اتموا دراسة الحقوق فى باريس يوجد ثلاثة من أبناء الفلاحين وهم أرباب أسر افترقوا عن اولادهم لمدة أربع سنوات وسافروا بعيدا وصرفوا من جيوبهم أكثر من ألف جنيه حبا فى التعليم .. وليس من بينهم من يشبه فى شىء تلك الشخصية التى خلقها وصورها الدوق . وفى آخر مسابقة أقيمت للموظفين أمام اللجنة الدائمة للامتحانات تقدم أربعة آلاف طالب لشغل وظيفة كاتب فى محافظة .

إن الأغنياء الذين يموتون بدون أن يتركوا جزءا من ثروتهم للفقراء أو لبناء المدارس قليلون ، وكل جامع فى القاهرة أو الأقاليم ملحق به مدرسة ، والحكومة تنشر التعليم كل يوم أكثر وأكثر ، وتنفق كثيرا على بعثات تعليمية فى مدن أوربا التى يرسل إليها أيضا بعض الأفراد أولادهم على نفقتهم الخاصة ومن بينهم عدد كبير من أبناء الفلاحين .

الا يعنى كل هذا شيئا فى نظر الدوق ؟ هل هذا الميل الجماعى وهذا التعطش للتعليم وهذا المجهود من جانب شعب بأس لينهض ويستعيد مكانة وثقة فى نفسه الا

يحرك كل هذا أى قلب حساس ؟

ولكنى افهم جيدا عقلية الدوق .. لقد متع نفسه فى بعض فصول الشتاء بالسفر الذى لا ينقصه الترف ، واستشهد ببعض روايات السائحين وخص باختياره كل ما أساء للإسلام الذى يكرهه هو بكل روحه ! لقد رأى من شرفة فندق نيوهوتيل أو من العربة التى كان يتنزه بها شعبا فقيرا له مظاهر بسيطة ، وبناء على هذه الصورة الباهتة ألف كتابه . ولكن لنتمعن هنا قليلا ، اذا كنت قد قابلت عند وصولى الى فرنسا رجلا يعرج فهل كنت أسجل فى مفكرتى أن فرنسا كل سكانها من العرج ؟ وهل كنت بذلك أقول الحقيقة عن الشعب الفرنسى ؟ ولكن هذا هو ما فعله الدوق بالنسبة لمصر .. لأنه لم يرمصر أو لم يشأ أن يراها الا من ناحية واحدة وهو ظهر الميدالية كما يقولون !..

وباليتة تكلم عن الذى رآه ولكنه فى أغلب الأحيان - وهو يعترف بذلك - كان يعتمد على أقوال المتحدثين أو الذين سمعوا وقالوا ، وعلى هذا كون رأيه بالطريقة المحببة إلى قلبه ليعلن بها نقص عقلية المسلمين . من الذى لا يرى ان الدوق اراد أن يشهر بمصر فى العهد القديم ؟ إن جميع الوقائع التى يسردها فى كتابه ترجع إلى عهد محمد على وسعيد واسماعيل ، ولكنه لم يلمس أو لم يرض أن يلمس التغيير بل أقول الثورة الشاملة فى كيان فلاح اليوم .

إن التقدم الذى حققه الفلاح كان عظيماً جداً ، واليوم لا يمكن لأحد أن يمس جسده . تحصيل الضرائب أصبح بغير عنف وفى موعد محدد وإذا لم يتمكن من الدفع فلا يتخذ ضده إلا الاجراءات القانونية كالحجز والبيع الجبرى ، أما السخرة فقد ألغيت وبذلك أصبح أكثر عقلاً وأقوى بصيرة وأكثر سعادة ، واستبعد فكرة رهن ممتلكاته أو الاستدانة عليها وبدأ ينمى ثروته ، والشئ الأهم والأكثر انطباعاً أنه بدأ يهتم بالشئون العامة ويبدى آراءه فى اعمال الحكومة وقد أخذ كل هذا التقدم مكانه بلا طبل أو زمر .

هذه هى الحالة الحقيقية للمصرى والتي مر الدوق بجانبها دون أن يلتفت إليها . حقيقة لا يزال عندنا بؤس كثير فى الأرياف ، فإن الفلاحين وأولادهم فى حالة من القذارة والحرمان تدعو الى الشفقة ، وهذا هو الأثر المحزن الذى يستقر فى نفس الأجنبى عندما يمر فى قرانا ، ولكن تحت هذا البؤس الظاهر يكون الجسد دائماً نظيفاً بفضل الوضوء للصلوات الخمس فى كل يوم ، وفى أغلب الأحيان تتربع فوق هذا الجسم رأس ذكية مثل الزهرة . وعلى العموم فمهما كان هذا البؤس فإنه لا يقاس بمثل ما نراه فى مدن أوربا اللامعة حيث نجد يومياً رجالاً ونساء واطفالاً يموتون جوعاً أو ينتحرون لتجنب هذه

الخاتمة المؤلمة . والقذارة عندنا فى الطبقة الدنيا ظاهرة فقط لان الإسلام شدد التعليمات بالنسبة لنظافة الجسد لدرجة أنه لا يوجد مسلم قذر داخلها .

وعندما يتم نشر التعليم بين هذا الشعب فكل هذه الأطفال "ذات الاعضاء الهزيلة والبطن المنتفخة" سوف يصبحون رجالا يمكن الاعتماد عليهم . انى أعلم ان الدوق ليس عنده أدنى أمل فى تنشئتهم لجيل جديد لمصر ، ولكنى أؤكد له أنه ذهب بعيدا فى حكمه ضد الوضع الحالى فى مصر ، وهو لا يدرى أنه يحكم أيضا ضد حالة فرنسا التى مرت بها قبل مصر ، وبحسن نية إنى لا ارى من ناحيتى ان ماضينا او حاضرننا من وجهة نظر الدوق مهما كان سيئا يمنعنا من أن نساير التطور حسب قانون الإصلاح الذى يعم كل العالم . وهذا الماضى ألم تمر به فرنسا فى القرن التاسع عشر ؟ ألم يكن الرجال فى فرنسا عبيدا ملتصقين بالأرض ؟ وهل كانت الحقوق تقرر الا بالقوة الوحشية فى المداولات القضائية ؟ وهل العقوبات الجسمانية المشينة والتعذيب الفظيع لم يستعمل مع أسلاف الفرنسيين ؟ وهل طبقة النبلاء الفرنسيين لم تحتقر ولمدة طويلة هذه المهن الوضيعة مثل التجارة والصناعة والفنون الجميلة وحتى العلم ؟ وإذا كان هذا لم يمنع الفرنسيين من أن يكونوا اليوم دولة عظيمة وجميلة ، فلماذا يريد الدوق أن يكون ماضينا عقبة مستديمة فى سبيل تقدمنا ؟ .

المجتمع المصرى

ماهى العناصر التى يتكون منها المجتمع المصرى حاليا ؟ يوجد أولا المصريين الحقيقيون المسلمون والأقباط ومنهما تتكون الغالبية العظمى من السكان ، وأنا أسميهم بالمصريين الحقيقيين لانهم ينتمون لأصل واحد ، ومن المؤكد والواقع أن المصريين المسلمين الذين نراهم فى المدن أو فى الأرياف ليسوا من أصل عربى ولكنهم كذلك باللهجة والديانة فقط ، وعندما نراهم نقتنع بأن لهم نفس الشكل القبطى ، كما أؤكد أن المصريين المسلمين ليسوا سوى اقباط اعتنقوا الدين الإسلامى .

هؤلاء يشتغلون بالزراعة والصناعات الصغرى ، ومن هؤلاء يجند العساكر والموظفين الحكوميين .. وتلك هى الطبقة العاملة التى تغذى مصر بإنتاجها ، وهى التى تهتم اليوم فعلا بشئون البلاد وتأخذ نصيبها من أفراحه وآلامه ، وهى ايضا التى تقدم لمصر الرجال الذين يمثلون جميع فروع العلم .

وبرغم فارق الدين الذى يفرقهم فان المسلمين

والأقباط يكونون كلا منسجما ، ويتكلمون لغة واحدة ويلبسون نفس الملابس ويعتقدون نفس العادات ، ولم يحصل منذ أن عاشوا مجتمعين جنبا الى جنب ان وقع بينهم اى خلاف جدى ، والمصائب الجماعية خلقت بينهم شعورا واحدا بالوطنية فتغلبت وحدة الاصل على اختلاف الدين ، ويكفى للرد على من أرادوا لنا انشقاقا أنه أثناء ثورة عربى ، وضع الأقباط يدهم فى يد المسلمين ولم يوجد مسلم واحد فكر فى أن يعكز صفو أحد من الأقباط بينما أظهر مسلمو الأتراك والشركس عداهم لمصر .

إن الدوق أساء كثيرا الى مواطنينا الأقباط لأنه لم يتعرف عليهم جيدا . وهو يعترف بنفسه فى كتابه بأنه لم تتح له الفرصة للتعرف عليهم شخصا ، وعلى ذلك فليس مستغرب أن يحكم عليهم بالسوء مثل ما حكم علينا . إن كل ما أريد أن أقوله فى كتابى هذا اردت به تبريرا وتصحيحا للأغلاط التى أراد الاوربيون أن يلومونا عليها نحن والأقباط وينسبونها خطأ الى الدين .

ويأتى مباشرة بعد المصريين الأتراك .. ولكنهم كادوا ينقرضوا أو انصهروا فى المصريين . وهم من مدة طويلة لم يلعبوا أى دور فى حكم البلاد ، أما النفوذ العجيب الذى كان يتمتع به الدراويش ومؤامرات الباب العالى التى أشار اليها الدوق هى محض خيال .

يوجد بعد ذلك الشرقيون والسوريون ، والأرمن

واليهود إلخ ... وهؤلاء يكونون الجزء المستفيد اكبر فائدة من مجموع السكان . باستثناء البعض الذى لا ينتج شيئا ومع ذلك يكسب كثيرا .

وأخيرا يأتى الأوروبيون الذين نوجه اليهم كثيرا من القول الطيب ، وكثيرا من اللوم ، فلأسف ان الذين استفادت منهم مصر فائدة حقيقية قلة نادرة ، أما الاكثرية فكانت لا تهتم الا بالثراء السريع ما امكن ثم الرحيل بعد ذلك ، وكان ينقصهم تتبع التقدم العلمى والأدبى ، وكل واحد منهم كان يحصل على حقوقه كاملة ولا يفعل شيئا فى مقابل ذلك ، ولكن كل هذا لن ينسينى أن أذكر العدد الكبير من العاملين منهم الذين قدموا لنا أجل الخدمات والذين تأثروا لآلامنا وأحبونا محبة صادقة .

إن المصريين سوف يذكرون دائما هذه الشخصيات النبيلة اللطيفة المحبة للإنسانية وسوف يعترفون بتبادل افكارهم وتداولها كعامل من أهم العوامل فى صحة مصر ، ولقد اعطونا أمثلة طيبة ، وهم أول من استأنسنا بأرائهم الاجتماعية والسياسية والفلسفية والعلمية ، ومن هذه الناحية فإن الخدمات التى أدوها لمصر كانت غير منكورة .

يظهر أن الدوق يريد أن ينعى علينا ان ليس لدينا مساواة اجتماعية ومتضرر من عدم وجود طبقة للإشراف

عندنا . والحق أنه ليس عندنا لا سلالة من الأشراف عن وراثة ولا اشراف عن غير وراثة ، فإن جميع السكان في بلد إسلامي بلا تفریق في الجنس أو الدين جميعهم يتساوون أمام القانون ، أن الإسلام لا يعترف مطلقا بامتياز النسب أو المال ، ولذلك فإن الإسلام قد سبق بأكثر من ألف سنة النظم السياسية الثورية .

ولا أظن أن في هذا ضرراً ، أنه ليس من العدل في شيء ولا من الفائدة أن تكون مجرد الصدفة لمولد إنسان يعطى له الحق في مركز ممتاز . ولكن هل يعني هذا أننا نغفل قوانين الوراثة ؟ مطلقا .. أننا نفكر مثلث العالم كله في أن العيوب والفضائل والذكاء والطباع يتوارثها أحيانا الابن عن الأب ، ولكننا نعتقد أيضا أن هذا ليس سببا كافيا لأن يصبح ابن الباشا الكبير مثل أبيه لمجرد مولده ، بل على هذا الابن أن يعمل ليستحق هو شخصيا هذا الشرف أو حتى لينال مكانة أعظم . على العموم فإننا نحاط بالاحوال الشاذة التي لا تتفق مع المنطق التي نجدها صارخة عند تطبيق قوانين الوراثة ، ونحن نتحاشى حالات عدم العدالة الطبيعية الموجودة بكثرة فلا نضاعفها أيضا بأيدينا .

إن المبدأ الذي يعتز به بعض الاقتصاديين "لكل فرد بقدر عمله" كان وسوف يكون دائما نبراسا لنا .. فإننا جميعا أبناء أعمالنا .. وإذا كان هذا يتعارض مع الأفكار الأرستقراطية للدوق داركور فليس هذا ذنبنا ، وباختصار

فإننا نؤمن بقول الشاعر العربى :
كن ابن من شئت واكتسب ادبا
يغنيك محموده عن النسب
إن الفتى من يقول هانذا
ليس الفتى من يقول كان أبى

وفى الحقيقة إن كل مجتمع إسلامى لا يقوم إلا على
أساس من الديمقراطية ويعتمد دائما على فكرة المساواة
والأخوة ، ليس الرجل الذى ينحدر من طبقة راقية هو فقط
الذى يستطيع أن يصل إلى أعلى المراكز ، ولكن الرأى
الاسلامى لا يعترف بهذه التفرقة فى المعاملة
تأمر الاحترام الموجودة فى المجتمعات الأوربية بين
الغنى والفقير وبين الأشراف والدمماء . فالكل عندنا
سواء واندماج الطبقات عندنا متكامل . إن الباشا لا
يجب أن يستقبل رجلا فقيرا معدما ، ويمشى معه
محببه فى عربته ويستضيفه على مائدته . والعيد عندنا
يتكون عيدا شعبيا يباح للناس جميعا ويكون لهم الحق فى
اللهو والتسلية . إن رب البيت لا يجد أية غضاضة نحو
الذين يدخلون بيته بلا دعوة ولا يعتبرهم طفيليين مطلقا .

والسواح الذين يفدون علينا فى الشتاء يعلمون ذلك
جيذا ويستفيدون منه ، وعابر السبيل بصرف النظر عن
أديانته عندما يمر أمام أى منزل فى ساعة الغداء يستطيع
أن يتقدم لأشباع معدته ويستريح كيفما يشاء ، بل

ويستضاف أيضا للمبيت ، ولا أحد يسأله من هو .. إنه إنسان وكفى .

إننى لا أبالغ مطلقا إذا قلت : إن اليهود واليونانيين والموظفين الأوربيين الذين طافوا بالمدن والقرى يشهدون - على ما أظن - بالكرم العربى الحقيقى الذى يجدونه دائما عند المصريين من كل الطبقات . وربما يكون الغذاء الذى نقدمه لهم لا يروقهم ، ولكن هذا ليس ذنبنا فإننا نقدم لهم ما يمكننا أن نقدمه .

وليس عندنا هذا المعبد العظيم المهيّب الذى يسمى بالكنيسة ، إذ لا شىء عندنا يمثل السلطة الروحانية ، فكل مسلم يعتمد على نفسه فى إقامة الشعائر الدينية . وعلمائنا ومشايخنا ليس لهم أى طابع عمومى أو دينى وليس لهم علينا غير السلطة المعترف بها جيدا لعلمهم .

ويمكن أن نجزم بأن كل شعب إسلامى لا يتكون إلا من طبقة واحدة هى التى تضم مجموعة المواطنين ، ومن بين هؤلاء يوجد القوى والضعيف ، العالم والجاهل ، الغنى والفقير ولا يوجد رجل متميز ورجل عادى ، وهم جميعا متحدون ويتمتعون بكل الحقوق وبكل الميزات وفى مستوى واحد وهم جميعا يكونون الشعب . إن شريعتنا الدينية قد نظمت حالة الفقراء بطريقة جريئة وسعيدة . لقد رفضت الإحسان الذى يذل والعطاء الذى يفسد وخلقنا ضريبة حقيقية وثقيلة لأنها تمثل النسبة

الاربعية على الثروة وأحيانا أكثر من ذلك فضربت بذلك
الغنى لمنفعة الفقير . ولكى تضمن دائما تنفيذ هذا
الاستحقاق جعلته واحدا من العقائد الخمس التى هى
أسس الإسلام . وكذلك نظمت الملكية وأعلنت حق الفقراء
فيها وأشركتهم بذلك فى ثروة الأغنياء . وهذا كما نرى
حل لمشكلة اجتماعية عن طريق الاشتراكية الذاتية .

هل نظام كهذا لا يوفق بطبيعته بين جميع المصالح
ويريح كل الأعصاب ؟ ليست هذه الاشتراكية ! رقى
وأكثر عملا من كل الأنظمة المتبعة فى أوربا الآن التى
تتميز بالنقص وبالصعوبة عند التنفيذ ؟

إننى أرى فى كل أوربا عقولا قلقة ونفوسا مضطربة ،
والمنازعات بين الطبقات تزداد حدة يوما عن يوم ،
والأغنياء يرتجفون والفقراء يتذمرون ، كل هذه بوادر تنذر
بانفجار كبير مرعب ، وعلى النفوس المخلصة المتحررة
والعلماء والكتاب أن تصحو لتسوية كل هذا . من أول
المصلحين المعتدلين الى أصحاب النظريات المتطرفة كل
يدعو الى فكرة أو نظام .. فلماذا لا تأخذ أوربا عن
الإسلام - الذى سبق أن انتشل الغرب من الجاهلية -
الدواء الذى ربما يشفيها من دائها ؟ اظن أن العلماء
والسياسيين الغربيين يمكنهم أن يستخلصوا فائدة كبرى
بدراستهم لهذا النظام الاجتماعى ويحاولوا تطبيقه بما
يلائهم بلادهم .

والانشاءات والاعمال الهندسية والشوارع وفى العادات
واللغة والأدب وفى الذوق ووسائل التغذية ، والملابس
كلها أصبحت حسب الطريقة الأوربية . كل ما يحدث أو
يكتب فى أوربا أصبح محل اهتمام ، وكل الأفكار التى
تتردد فيها لها هنا رد فعل . ان المصريين اخذوا يعتادون
على قضاء الصيف فى أوربا مثل الأوربيين الذين تعودوا
على قضاء الشتاء فى مصر . لعل هذا الوضع يرضى
أوربا ويجعلها تعمل مستقبلا على رد جزء من هذا الميل
العظيم الذى تكنه لها مصر .

قيمة المصريين الحربية

المصريون تركوا مهنة حمل السلاح لمدة طويلة .. ولعدم تمتعهم بأى من حقوق المواطنين ، لم يشعروا بالواجب . ولقد عاشوا بدون أدنى اهتمام من جانب اسيااد مصر كأنهم هم الغرباء ، ولذلك عندما دخل نابليون مصر لم يجد من يتعامل معه الا مع العماليك . وشعور الشعب المصرى الطبيعى املئ عليه عدم مقاومة الاجانب الذين اساعوا اليه وبما أنه غير قادر على طردهم فكان يأمل دائما فى أن يجد المخلص . وهذا شعور مفهوم تماما وله ما يبرره ، ولماذا يهدر دمه دفاعا عن وطنه أم عن عدوه اللدود ؟

إن حب الوطن فرض غريزى . واذا قمنا بتحليل معنى "الوطن" نجد أنه يتألف من كل شىء نعره ، والدفاع عنه دفاع عن أغلى ما يخصنا الدفاع عنه . كذلك عندما تكون الوطن المصرى على يد محمد على لم يبخل المصريون بدمائهم ليضيفوا على وطنهم ما يمكن من فخر .

لقد قلت : إن المصرى لم يكن جباناً مطلقاً وأنه لا يخاف الموت أو التعذيب واذا كان يتحمل بعض الإهانات فلأنه أصبح كالأبله تحت ضغط الحكم ، وانتهى إلى الظن بأنه خلق ليتحمل كل هذه النزوات . وهو لا تنقصه

الحيوية الجسمانية ولا النشاط الذهني ولا يحتاج الا لمن يأخذ بيده ويوجهه توجيهها حسنا ليصبح قوة كبيرة وهذا ما سأدلل عليه بالوقائع التي لا تقبل الجدل . فى سنة ١٨٢٥ ارسل محمد على جيشا لنجدة السلطان محمود الذى استنفد كل موارده فى المعارك ضد اليونانيين ، وأحرز انتصارات باهرة فى جميع المعارك التى خاضها ضد الجنود اليونانيين الذين شهد لهم العالم بالشجاعة . وبذلك سلمت نافارين وتريبوليتزا عاصمة بلاد المورة . وبسبب تدخل الجيش المصرى أيضا كان لابد لليونانيين ان يسلموا مسولونجى برغم الدفاع الرائع الذى أبدوه . ثم أتت بعد قليل معاركه مع السلطان محمود فوضع محمد على كل ثقته فى الجيش المصرى واعتمد عليه لمناصرته .. ونحن نعلم الى أى حد برهن هذا الجيش على تحقيق هذه الثقة .

وجولة بعد الأخرى استسلمت غزة ويافا ودمشق ، واستمر الجيش المصرى بعد أن شنت الأتراك فى قونية وانطاكية ، استمر بدون مقاومة فى زحفه وانتصاراته فى آسيا الصغرى ، وان فى موقعة ناصيبان لمصلحة مجيدة فى تاريخ حروب الجيش المصرى . وإذا أضفنا أيضا الى هذه الامجاد ، الانتصارات التى احرزها الجيش المصرى ضد الوهابيين وفى فتح السودان فانه لا يسعنا الا أن نعترف بأن هذا الجيش اظهر صفات حربية حقيقية ممتازة .

ولنتنظر هنا قليلا حتى نستعرض السؤال الذى وجهه الدوق فى هذا المعنى : هل يمكننا أن نصدق أن التعليم الحربى فقط ، واستعمال الأسلحة حسب النظريات وأخيرا التطبيق السليم للنظام العسكرى يؤدى الى تكوين الرجال ؟ وهل يمكن باستخدام هذه الطريقة أن نستخلص من شعب مستعبد بائس يخاف الحياة ، جيوشا قوية وبأسلة ؟

هذا سؤال مهم جدا لأنه سيرشدنا لمعرفة القيمة الحقيقية للجندى المصرى .. ولكن أليس بمستغرب بعد أن طرح الدوق هذا السؤال أن يتركه بدون اجابة ؟ وكيف أنه بعد ان أكد أن الجنود المصريين لا يملكون ادنى ميزة من الصفات الحربية هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإنه بعد ذلك يضطر إلى أن يشهد لهم بالانتصارات العظيمة التى احرزوها فى عهد محمد على ، كيف هذا وماذا أقول ؟ ألا يشعر الدوق بهذا التناقض الخطير الذى سيلمسه العالم كله فى اقواله ولا يستطيع مداراته ؟ ألم يكن أجدر به ان يفسر لنا كيف يوفق بين نقص الصفات الحربية عند جنودنا وبين الحقيقة التاريخية التى تناقضه تماما ؟ أليس عنده كلمة تفسر لنا ذلك ؟

نعم .. بدلا من أن ينقل لنا الحديث الذى دار بين مسيو "ن" ووزير الخارجية الفرنسية ، ذلك الحديث الذى يثبت ان مسيو "ن" زعم بأن جيش عرابى المصرى ليس

قويا ولا جادا ، وبدلا من أن يحدثنا ايضا عن انتصار الانجليز السهل ، كان الدوق يجذب باهتمام المصريين بل كل سكان مصر لو فسر لنا الأسباب الخارجية والعرضية والغامضة التى تحت تأثيرها خرج هذا الجيش الذى ليس له قيمة منتصرا اذا قورن بشعوب فى غاية الشجاعة .

لان الانتصار السهل الذى احرزه الانجليز ، كل العالم يعرف أسبابه إلا سيادة الدوق .. بل اقول ان كل العالم كان يتنبأ به ، ولكن ليس كما ظن مسيو "ن" بان الجيش المصرى ليس جادا ، ولا كما ظن الدوق بان الجنود رفضوا ان يحاربوا ، ولكن لأن قواد الجيش انقسموا الى حزبين : حزب عرابى ، وحزب الخديو .. وضباط الحزب الاخير كانوا يبعثون إلى الخديو يوميا مع تأكيدات الولاء جميع الخطط والحلول بالتفصيل الدقيق قبل القيام بها . ولقد ازداد هذا الانقسام عندما دعا السلطان إلى مقاومة عرابى بالقوة . وهل المصريون جميعا لا يعرفون هذا الضابط الكبير الذى مهد لهزيمة الجيش المصرى فى التل الكبير ؟ ، والذى افتخر بذلك علنا ، وكان عذره انه كان يؤدى الواجب نحو السلطان ؟

فلنترك عرابى وجنوده يجيب عن السؤال الذى عرضناه قبل ذلك ، من المؤكد ان التعليم العسكرى فقط قد لا يكفى لتحويل رجل جبان الى رجل شجاع ، برغم ان التربية العسكرية وحياة الجندي الشاقة والمعارك تدفعه

الى حد ما الى الشجاعة . ولذلك فانى اقول بأنه اذا كان الجيش المصرى فى عهد محمد على قد حارب بشجاعة فلأن الجنود كانت لا تنقصهم الشجاعة ، واطن ان الجندى المصرى الذى واجه كل هذه الاخطار يمتاز مائة مرة عن الجندى الأوربى .

ان هذا الاخير عنده غذاء طيب ويعتنى به جيدا وتستجاب أدنى رغباته ، واذا أظهر شجاعة فى عمل ينشر اسمه فى الأوامر اليومية ويهنا ويكافأ ، ومئات الجرائد تنقل اسمه الى الأجيال القادمة ، واذا مات فى ميدان الشرف فان أرملته واولاده لا يشعرون بالبؤس ويجدون أيادى كريمة وشفاهاً باسمه ، ويسعى الناس فى كل مكان لمساعدتهم .. فهل الامر كذلك بالنسبة لجنودنا وضباطنا ؟ إن هؤلاء فى حياتهم واسرهم من بعد مماتهم لم يجدوا ولزمن طويل غير حكومات ظالمة شريرة بعيدة عن العرفان . أليس هذا سببا حقيقيا لإضعاف الهمة ؟ هذا بالإضافة الى الانعدام الكلى لفكرة الوطن لزمن بعيد يفسر حسب رأى الضعف وعدم الاكتراث وعدم التشجيع الذى يوجد فى جيشنا أحيانا .

ولكن هذا لا يعنى مطلقا ان جنودنا كانوا كمية مهملة ، ولقد رأينا جيدا فى حرب سنة ١٨٧٧ جميع المصريين الذين خاضوا المعارك مع الروس حاربوا بشجاعة ، ولقد تركوا فى استامبول احسن الأثر . وفى خلال اقامتى

القصيرة فى تلك العاصمة اخيرا اتصلت بضباط اترك لم يتوقفوا عن ترديد كل ما يشرف عن سلوك جنودنا وحددوا لى اسماء كثير من الابطال (وخصوا بالذكر محمود باشا فهمى) الذين امتازوا بشجاعتهم ، وكل العالم يفهم معنى هذه الكلمة اذا كانت صادرة من فم تركى !

ان اى شعب يمكن لسبب أو لآخر ان يبتعد لاجيال عديدة عن الحياة العسكرية ومع هذا لا يفقد صفاته الحربية ، واذا جدت حروب فسوف تسرى فيه دماء اجداده . إن صفات الجندى المصرى قد استردها فى حروب محمد على ، وكذلك فى هذه الايام ، وليس عندى لاقتناع القارىء إلا ان اعرض عليه شهادة الضباط الانجليز الذى كانوا فى قيادة الجيش المصرى :

(١) قام الجنرال جراهام بتهنئة الضباط والجنود والمصريين الذين اشتركوا فى معركة طوكريوم ٢ مارس ١٨٨٥ ، لشجاعتهم وكفاءتهم . ونشر اسم القائمقام مختار فى الامر اليومى .

(٢) فى يوم ١٧ مارس ١٨٨٥ ، قام الجنرال وولسلى بتهنئة سلاح الفرسان المصرى للشجاعة التى ظهرت فى معركة كيريكان .

(٣) فى يوم ٢٥ مارس وجه الجنرال فريمانتل ثناء للقوات المصرية التى تحت قيادته .

(٤) فى يوم ١١ ابريل ، الجنرال وولسلى يهنىء من جديد الجيش المصرى .

(٥) فى يوم ٢٠ يناير سنة ١٨٨٦ ، السردار الانجليزى يشكو الجيش المصرى بمناسبة معركة جنيز .

(٦) فى يوم ١٠ سبتمبر ١٨٨٨ ، نفس الجنرال يشكر الجيش بمناسبة الانتصار الذى احرزه فى خرد موسى .

(٧) ونفس الجنرال يهنىء الجيش ويأمر له بمكافآت كبيرة بمناسبة المعركة الممتازة فى توشكى التى اسر فيها حوالى ٦٠٠٠ سودانى .

(٨) وبمناسبة استرداد طوكر وايضا لغزوات اخرى تسلم الخديوى تقارير مختلفة من القواد ومن القائد العام الانجليزى وفيها اعظم ثناء على الصفات الحربية للجيش .

وفوردين نفسه بعد ان كان ضد الجنود المصريين وكان يفضل عليهم الجنود السودانين اضطر فى ختام يومياته ان يقدم اعتذاره ، ويعترف رسميا بقيمة المصرى الذى كان يقوده والذى قاوم معه الحصار الفظيع لاکثر من ٢٠٠ يوم .. وماذا نلن فى جنود نفدت كل مواردهم الغذائية ، وكانوا لا يجدون حتى الفيران لغذائهم ومع ذلك استمروا فى النضال بجانب رئيسهم وهم يعلمون جيدا

بان ليس لهم من نجدة ، ولكنهم ارادوا مع ذلك ان
يشاركوا فى حماقة يحوطها مجد جميل !

الرق

إن الرق موجود من قديم الأزل . ولقد دام لسنوات قريبة في شعوب كلها حضارة وبنوع خائن في امريكا . ولذلك فلا يستغرب من جانب المسلمين اذا كانوا قد قبلوا ومارسوا الرق مثل غيرهم . وعلى ما أظن لا يوجد الآن مايدعو لمناقشة قضية الرق ، وزوال هذا الوضع المخجل الى الأبد مما يشرف الانسانية ، ولذلك فان المسلمين لن يأسفوا مطلقا لزواله . ومن الملاحظ في الواقع ان الرق الذي كان موجودا في المجتمعات الاسلامية كان مخالفة صارخة للشريعة الدينية التي لم تقبل غير نوع واحد منه وهو الاسر في الحرب وبشرط ان تكون نظامية ، أعنى مسبوقة بانذار . وفيما عدا هذه الحالة فالرق أمر غير مشروع ويعاقب عليه بشدة . أن اكثرية العبيد الذين كانوا في مصر لم يكونوا اسراء قط بل كانوا ببساطة مشتريين أو مخطوفين بالقوة . وهذا يفسر في رأيي الإجراءات السريعة التي بادرت اليها الحكومة المصرية والوطنية بمساعدة انجلترا في رسالتها التقدمية التي كان لها شرف تقييمها في العالم لإلغاء الرق الذي غادر مصر اليوم الى غير رجعة . الا يدعو للاحترام ملاحظة تؤكد أن الاسلام كان أبعد

عن مضاعفة اسباب الرق كما فعل بعض المشرعين بل قصرها على وضع واحد ، وكان أبعد عن الغزو بين المحكومين مثل بعض الشعوب التي عندها عقدة الجنس الأسود تلك التي أوجت لمونتسكيو صفحة من أمرح صفحات كتابه "روح القوانين" ، ان المسلمين يدينون في كل الاوقات بحرية الفرد دون تمييز لجنس أولون . ومنذ عهد ارسطو الذي كان يؤمن بأن بعض الناس يولد ليكون سيذا والبعض الآخر يولد ليكون عبدا ، وحتى أواخر القرن الثامن عشر إلى أوائل القرن التاسع عشر كان الرق قد استنفد كل شرعيته في رأى الاوربيين ، بالنسبة لنقص بعض الاجناس ومن بعضها الآخر . ولم يكتفوا في القرون الوسطى بقبول استعباد الزوج بل كانوا يستعبدون البيض ولم تختف بقايا هذه الآثار البغيضة من أوروبا الا منذ عهد قريب . ان شروط الاحتكار أخف بلاشك من الرق ، وان كان الفرق في الواقع غير ملحوظ بين حالة الفلاح الفرنسى في ذلك الوقت وبين حالة العبد التي نظمها الإسلام . اما السيد فكان له مطلق التصرف في النفس وفي المال . بينما الإسلام لم يسمح بالرق الا بالنسبة للرجال الذين يؤسرون في الحرب ، وتبعاً للعرف القديم الذي تداوله الرومان والذي دافع عنه "بوسو" أخيراً ، نجد ان المسيحية قد وسعت نطاق الرق حتى شمل الجنس الأسود كله وخلقت السخرة بالنسبة للجنس الأبيض .

اننى لمندهش حقاً من قرار الدوق عن الفلاح المصرى مؤكداً بأنه عبد حقيقى ..! الواقع أن له بعض العذر ، فقد قلت قبل ذلك ان السلطة الحاكمة قد اساءت الى الشعب المصرى ابلغ اساءة ، ولكن من الهمية أن نسجل أن فى أى وقت من تاريخنا لم يخلق القانون مطلقاً عدم المساواة فى المعاملة بين الافراد الذين ينتمون لاجناس ولديانات مختلفة ، أجد انه لم يفرض الجزاء على استغلال الإنسان لآخيه الإنسان .

نرى مما تقدم انه إذا كان الإسلام قد قبل الرق فى بعض الحالات فإنه أحسن فهم الكرامة الإنسانية ولم يتسامح مطلقاً فى أن رمذى عليها بأدنى سوء . حسناً ان نذكر هذه الحقيقة فى الوقت الذى ألغى فيه الرق ، بعض المجتمعات الاوربية وبعض الكتاب والخطباء وبعض رجال الدين ذهبوا فى التعصب الى حد تأييد الراعى الذى يقول أن الأسود فى نظر المسلمين ليس من الجنس البشرى . والمسيحيون الذين يشيرون إلى الغاء الرق كحسنة من حسنات المسيحية يغالطون انفسهم ، وليس علينا الا نذكرهم بأن المسيحية تعاقبت على صفقة طيبة من العبيد ورجال السخرة ابان عدة قرون ، إن الرق كان مشروعاً باقرار بعض رجال الدين المعتمدين من المجمع المسيحى المقدس مثل بوسو من بين القدامى ومن بين القساوسة العصريين بابيلى وليون ، وبوسان . ولكى ابين زيف هذه المغالطة لا اجد خيراً من أن انقل الكلمات

الآتية لبيير لاروس : "وباختصار فان المسيحية حتى يومنا هذا وافقت تماما على الرق ومن المستحيل اقامة الدليل على انها حاولت مطلقا إلغائه .. ولا بد ان افكارا ومبادئ أخرى قد نمت حتى اختفى هذا النظام ويرجع الفضل فى ذلك للثورة الفرنسية التى بمبادئها الحرة ، هدمت كل اثر للرق عندما اعلنت مساواة الناس امام القانون" .

وبعد ذلك فلندرس مركز العبيد فى مصر ، إن الدوق داركور يعترف بأن العبد فى مصر ليس محتقرا .. ويقول فى هذا : "من الصعب علينا أن نتصور أن العبد ليس منبوذا فى الصف الأخير من المجتمع ، وانه لا يتألم من هذا الوضع المهين . والأمور لا يجب أن ينظر اليها بشكل آخر فى مصر ، فالعبد كان يخضع لظروف استثنائية ذليلا بدون شك ، ولكنه ليس مكروها على الاخلاق ، بل كانت له امتيازات لتعرض عنه متاعبه" . ولقد أكد ايضا ابن كثير أنهم قد وصل لمناصب كبيرة فى الدولة ، فكيف تتأتى هذه الحالة التى لم نر لها مثيل مطلقا فى أى مكان آخر ؟ ولماذا كان المسلمون دائما يعاملون عبيدهم كرجال وبكل طيبة ؟ هل كما ظن الدوق داركور لأن الحركة الصناعية والتجارية ليس لها وجود فى البلاد الإسلامية ؟ أن هذا التبرير ليس بكاف ، لانه عند أوائل اليونانيين وأوائل الرومان كان العبيد يعاملون بمنتهى القسوة ولم يتحسن شأنهم إلا بمرور الزمن وبتقدم الحضارة .

والحقيقة هي ان المسلمين احسنوا دائما معاملة العبيد لانهم كانوا فى حماية القانون . سيكون من غير المفيد ان انقل هنا الآيات والاحاديث التى توصى بالاهتمام الشديد بالعبيد ، لأن الدوق نفسه لم يتأخر عن تسجيل هذا : "يكون من الظلم ان لا اذكر ان القرآن فى فقرات كثيرة يأمر بمعاملة العبيد بمنتهى الحسنى" .

ولا يمكن ان اقاوم الرغبة التى تدفعنى لأن انقل صفحة من مجلد المشرع المصرى الفاضل أحمد بيك شفيق عن الرق من وجهة النظر الإسلامية ، هذا المجلد الذى كتب باللغة الفرنسية ثم حفظ فى الجمعية الجغرافية الخديوية ، والذى فى ختامه يقول : "كل الذى نذكره عن الآيات القرآنية والاحاديث وقول العلماء والوقائع التاريخية ، يتلخص فى أن الإسلام بكل تأكيد ، قد قيد الرق بوضع شروط له ، وفى نفس الوقت اشار الى طرق الخلاص منه" . واذا كان يقدر الشخص أن يقع فى الرق برغم هذه الطرق ، فان الشريعة الإسلامية كما رأينا لم تتخل عنه بل تحميه وتشفق لسوء حظه باعتباره كائنا ضعيفا ، وهى توصى سيده بأن يعامله مثلما يعامل نفسه ، وأن يسهر على راحته وان يربيه ويعلمه وأن لا يهينه ، وأن يزوجه لكى يعجل بذلك عتقه .

والعتق الذى لم اذكر عنه الا المعالم البارزة هو حقا صفحة مجيدة فى الإسلام . ان أسس الرق فى روح

جسريعتنا يجب ان تستأصل ، ولكن كيف نعمل ؟ نهدم من أول ضربة نظاما كان يعتبر جزءا من تقاليد وعادات العالم الخارجى منذ بداية المجتمع ومنذ اجيال ، ان هذا الاجراء كان سيجرنا بدون شك - كما ذكرنا فى أول هذا الموضوع - إلى ثورة فى النظام الاجتماعى وهياجا بين الناس . ولكن نبينا العظيم الذى كان سياسيا لا يجارى بدلا من أن يثير شعور الناس ضده بقرار يلغى به الرق قورا ، تحايل على الصعاب لكى يصل الى هدفه وأمر المؤمنين بان يعتقوا الرقيق فى ظروف كثيرة لكى يكسبوا الثواب العظيم من الله الكريم . ان كل الجهود كانت موجهة لهذا الغرض ، وكانت مبادئ العتق أيضاً موضوعة بروح عالية كريمة لتسمح للعبد دائما - اذا كان يريد أو حتى اذا كان لا يريد ان يجد وسيلة للتخلص من حالة الاستعباد .

الاداة الحكومية

يؤكد الدوق داركور فى كتابه أن مصر دائما كانت محكومة حكما سيئا غير سليم ، وأنا فى الحقيقة لن أعارض قوله ، فالمصرى قد عانى كثيرا من الرجال الذين حكموه ، ومن يأخذ جانبا للدفاع عنهم يكون من رأيهم ومن زمن طويل كانت مصر مستغلة من وحوش بشرية من مختلف البلاد والأنواع وكانت مسرحا لمشاهد محزنة ، أنا اعرف حوادث رهيبة ووقائع لا يمكن وصفها واعرف ايضا اشياء أخرى أكثر هولا .. وانى فى الحقيقة لا اتصور كيف استطاع شعبنا البائس مقاومة مثل هذا الطغيان !

لكن سأمر سريعا على هذه الفترة الطويلة الحزينة التى كانت بين العهد المشرق لمصر حينما كانت تحت حكم العرب ، وبين عصر النهضة الذى بدأه محمد على ، من هذا العهد انتظمت السلطة وفتحت المدارس وجندت الجيوش وأنشئت الأساطيل ، وفتحت التجارة والصناعة والزراعة على حياة جديدة ، وحفرت القنوات وخططت الطرق ، وباختصار نظمت حكومة حقيقية . ومعلوم أن من وقت لآخر كانت ترتكب بعض أعمال عنف واستبداد ،

ولكننا نلتبس العذر لمحمد على فى هذه الاخطاء التى كفر
هو عنها بالحسنات التى فعلها والتى كان فى نيته ان
يعملها . وهو يعتبر كأب شديد لا يقدر الفرق بين المعاملة
السيئة والتأديب .

وتحت حكمه الطويل ، تهيأ المصريون لتلقى العلوم
والفنون وتعلموا أن يحكموا انفسهم بأنفسهم وكانت هذه
التجربة كلها فخرا لهم . وهم لم يستفيدوا فقط من
الدروس الأولية التى تعلموها على عجل ، بل استغلوا كل
مواهبهم وادهشوا العالم الذى فوجئ برؤيتهم يخوضون
المعارك بشجاعة وينتصرون .

ولكن إذاً كان محمد على ذا عقلية كبيرة ، فانه لا
يمكننا ان نقول نفس القول بالنسبة لخلفائه ، فهؤلاء لم
يفعلوا شيئا ، بل ولم يصونوا الاعمال التى خلفها
والدهم ، وكان الحكم بالنسبة لهم فرصة يستغلون فيها
الحكم بالقوة والبطش . وبدون شك سوف يقسو التاريخ
على الذين هدموا عملا قيما وخصوصا بالنسبة
لإسماعيل ، هذا الرجل الذكى والحاكم الكبير الذى ترك
فى نفس الوقت سمعة سيئة لاسرافه . والحقيقة تدفعنى
لأن اعترف بأنه بجانب المصائب التى انزلها بالبلاد
فمصر تدين له بنشر التعليم وحفر بعض قنوات الرى
وتجميل بعض المدن . وفى أواخر عهده الذى جلب
إلخراب ظهر مرسوم فى ١٨٧٩ بمقتضاه أصبح اسماعيل

يتولى الحكم بمساعدة مجلس للوزراء ، ومن وقتها أصبح لا يمكن اتخاذ أى إجراء الا بموافقة هذا المجلس المسئول حينئذ عن مصالح البلاد . وقبل ذلك كان قد صدر مرسوم آخر فى ١٨٦٦ ، تكونت بمقتضاه جمعية تشريعية انتخبت على درجتين فضلا عن المجالس الاقليمية . وكان يجب على الحكومة ان تستشير هذه الجمعية التشريعية فى تحضير الميزانية وفى طريقة تحصيل الضرائب وفى كل تقنين أو تعديل فى القانون . وبهذه العناصر أعد حكم "شبه دستورى" للخديوى توفيق .

إن هذا الحكم وعد بتحقيق كثير من الآمال السعيدة وقفزت الى ذاكرتنا الاصلاحات الكبيرة التى بدأت منذ ذلك العهد كالغاء الكرياج وتقسيم وتحديد ميعاد دفع الضرائب . والميزان المالى للدولة أصبح مضمونا بفضل قانون التصفية ، وانشئ نظام المراجعة المزدوجة . لصندوق الدين العام ، وتعديل نظام التعليم ثم مشروع تعديل نظام المحاكم الأهلية .

وتفاعل الناس جميعا وساروا الى الامام نحو مستقبل كله أمانى ، وفجأة ظهر عرابى على مسرح السياسة فتوقفت هذه الحركة التقدمية لمدة سنتين . لان هذا الشعب الذى اضطهد لسنوات طويلة عندما أخذ مركزه يتحسن أصبح قليل الاحتمال ، وعندما لمس المزايا المتأثرة بالظلم الباقية فتطلع الى الخلاص الكامل .

لنترك هاتين السنتين المؤلمتين ولنرجع مرة أخرى الى عودة الأمور الى مجاريها فى مصر ، ان سلسلة الاصلاحات تبعث من جديد والتقدم مستمر فى طريقه حتى يومنا هذا . وتم تنفيذ وتحضير مشاريع كبرى للرئى ، والسكك الحديدية ومكاتب للبريد والتلغراف تقام فى كل مكان . ويدرس الآن مشروع لتعديل الوعاء الضريبى وعدم المساس بالمساكن واحترام حق الحياة للفرد واصبحت الملكية حرمة ، وألغيت السخرة نهائيا وكفلت حرية الرأى والصحافة وكل ما هو مدون فى تصريح "حقوق الإنسان" أخذ المصريون يتمتعون به . واننى اضع فى المقدمة ، اصلاح القضاء الذى اتى بنتائج طيبة . ويقوم بإدارة محاكمنا الجديدة رجال لهم من التعليم والاستقلال والنزاهة ما يجعلهم فوق الشبهات فى جميع الظروف ، وهم يطبقون قانونا مستمدا تقريبا من قانون نابليون .

وفى الحقيقة فإن عندنا اليوم حكومة محترمة أمينة مصرية . واننى اتحدى الذى يذكر لى - لن اقول عملا تعسفيا ، بل أى عمل من أعمال الجباية الجبرية قامت به الحكومة منذ حوالى ١٥ سنة مضت . واصبح الخديوى توفيق ومن بعده عباس يمثلون شخصية الحاكم الدستورى ، اما محافظو الاقاليم الذين كانت لهم سلطة جبارة لم يصبح لنفوذهم الشخصى أى ظل . إن كل عمل الآن يحكمه القانون ، واذكر على سبيل المثال ان بعضهم

قد حوكم جنائيا لانه ضرب احد الفلاحين وكذلك فى جعلهم اقل شأننا من ذلك كل هذه الاصلاحات قد تمت بدون ضجة ، فى الوقت الذى كانت فيه اوربا عندما تمد خطا حديديا او تبنى جسرا تطنطن صحافتها وتسرع بنشره ونقله الى جميع انحاء العالم .

هل يعنى هذا انه اصبحت لنا حكومة كاملة المعانى وانه ليس فى الامكان ابداع مما كان ؟ ولا يزال امامنا الكثير لنعمله ، هناك اعادة تنظيم إدارة الاقاليم التى خلت الملجأ الأخير لروح العهد القديم . وهى تدافع دفاع المستमित لتحفظ بالروتين العتيق ، وعدم الكفاية لا يزال قائما اما الفساد فى نطاق ضيق . وأننى أنبه حكومتى الى ضرورة قيام تمثيل نيابى حقيقى ولو كان وثيدا .

عدا هذين . المطلوبين الذين ارجو الا يطول انتظارنا لتنفيذهما فان عندنا كل الامكانيات لإقامة إدارة منظمة ، والرجال الذين يشغلون مختلف الوظائف التى يقوم عليها هذا النظام قد حملوا الأمانة . ولكن هذا الشعب الذى ظل لقرون طويلة فى رقود وصمت لا يمكنه عندما يستيقظ فجأة من سباته العميق ان ينهض سريعا ، فان خطواته تكون مترنحة مثل رجل يقوم من مرض طويل . ولكن نحن نسير دائما وفى كل خطوة تقدم مستمر . وأنى ارجو القارئ ان يؤمن بان هذه الاعمال التى انجزت فى مصر حتى يومنا هذا تعتبر من الاعمال الضخمة التى لم نر لها شبيها فى مثل هذه الفترة القصيرة من الزمن .

وهل سيقال ان شعبا استسلم لحكم سيىء لفترة طويلة من الزمن لا يصلح لشيء ؟ لكن الجواب على هذا التساؤل بسيط ، جميع الدول مضت فى مراحل من تاريخها بسوء الحكم والإدارة ، جميعها قامت طويلا إلى حد ما من حكم استبدادى ، وجميعها عانت الى حد ما من نزق ملوك طغاة .

حتى يوم ان قامت الثورة فى فرنسا ، لم تثقل الضرائب إلا على غير النبلاء والمعدمين وكانت السخرة مفروضة على الارياف ، وكان ثلث مجموع السكان هم الذين يتولون القيام بالاشغال العمومية ، وهم ايضا الذين كانوا يعملون لحساب الاسياد . ونظام تحصيل الضريبة ضاعف من أعباء الممولين لان الدولة كانت قد عهدت الى بعض الرأسماليين بجمع كل الضرائب وكانوا "يعطون بعض الشيء للملك" على حد تعبير فولتير ، وكان هؤلاء المحصلين بقوة السلطة الحاكمة يبدلون جهودا كُبرى لتحصيل اكثر ما يمكن من الضرائب ، الأمر الذى دفع احد اعضاء البرلمان الفرنسى ليقول : "فى كل يوم نرى بيعا أو حجزا على بعض الفقراء العاجزين عن شراء الملح هؤلاء البؤساء الذين لا يجدون حتى لقمة العيش" .

حتى الملكية حسب نظرية لويس الرابع عشر كانت قاصرة على شخص الملك ، والممتلكات الخاصة للأفراد كانت تعتبر مجرد توكيلات .

وحسب رأى "سان سيمون" فان الفلاحين كانوا يعيشون فى حالة بؤس شنيع ، وكما قال "تين" فى كتابه عن نشأة فرنسا المعاصرة : "ان اغلبية السكان ماعدا اصحاب العزب والملاك ، يأكلون الخبز المصنوع من الشعير ويشربون الماء ويعيشون فى منتهى البؤس ليتمكنوا من دفع الضرائب المفروضة عليهم . ومنازلهم كانت من الطوب النئىء مغطاة بالقش وبدون نوافذ ، والارضية غير ممهدة . ولم يكن لهم من ملابس سوى قطع من القماش المهلهل ، وهناك من لا يلبسون جوارب ولا احذية ولا حتى قباقيب" .

والمحاكمات والعقوبات كانت بقسوة لا تحتمل ، كإحاطة عنق المذنب بطوق من حديد ثم عرضه على الناس أو مكبل اليدين ومربوط فى عمود من الخشب ، والكى بالنار وقطع اللسان أو تقطيع المذنب بربطه فى عجلة تدار والتعذيب بالماء الساخن ثم بربط المذنب فى أربعة خيول .

وفى فجر الجمهورية الأولى ، كان لدى فرنسا حكام العوبة فى ايدي المحظوظين من رجال الحاشية والعشيقات المستهترات . كانت محكمة بشارل التاسع المسمى فى التاريخ بالسفاح ، ثم بهنرى الثالث الذى كان يحظى الصغار ، وبلويس الخامس عشر الذى كان يسمى "رجل حديقة الغزلان" ولقد تحملت فرنسا حكما

روحانيا جعل من ملوكها مندوبين مباشرين لله ، فقللوا بذلك من هيبة الله ومن شأن الرجال .

ولعل كلمة لويس الرابع عشر المشهورة "الدولة هي انا" تبين الى اى حد كان مستبداً ، انقل اليكم النطق السامى : "نحن الامراء نعتبر صورا حية لهذا" الذى "هو كله قداسة وكله عظمة" وهو "الذى وهب العالم ملوكا رواداً لهم شرف تمثيله واحتفظ لنفسه فقط بحق حسابهم عن اعمالهم" . و"الذى يولد من الرعايا يجب ان يطيع الاوامر بدون تذمر" الا تدل هذه الالفاظ على مقدار الكراهية المتأصلة التى يبيدها نحو رعاياه ؟

ولويس الرابع عشر ايضا هو الذى أصدر فى سنة ١٧١٥ الامر التالى : "بما ان جميع البافاريين اتهموا فى جريمة العيب فى ذاتنا الملكية ، وبما انى اميرهم الوحيد المرسل بأمر الله القادر العظيم فاننى بصفتى هذه أمر بشنقهم . ولكن برحمتنا العالية وبعطفنا الابوى ، فانى أمر بأن تسحب الاسماء بالقرعة ، وكل فرد واحد من خمسة عشر فردا فقط ينفذ فيه الحكم شنقا" . هل وجد فى مصر امثلة كثيرة لهذا النوع من الطغيان ؟ وهل الصورة التى رسمها "تين" لحالة الفلاح الفرنسى لا تشبه حالة الفلاح المصرى فى عهد اسماعيل ؟

إن تاريخ قيام الدول فى جميع أنحاء العالم قد اصبح موضع تفكير مستمر . ويدل دلالة حقيقية على أن الجنس

البشرى فى كل مكان لا يتغير .. بعيوبه وضعفه وبؤسه
وايضا بكبريائه وعظمته . والقانون الابدى الذى يغير
المادة هو ايضا الذى يحول الرجال ويغير النظم . ولا
يمكن لآى قوة ان تقف امام هذا القانون الذى لا يقهر
والذى يدفع الى تطور الانسانية . وهى تظهر فى كل مكان
بنفس الطريقة وتأخذ نفس خط السير . وكل الشعوب
استهلت حياتها بالحرية وستنتهى ايضا الى الحرية ،
ولكن بين هاتين الفترتين على الناس ان يتحملوا محنة
الظلم التى يظهر ان اتقاءها ليس باختيارهم . وان الدول
التى يقدر لها ان تعيش بعد ذلك لسعيدة !

كانت دائما صورة المرأة المصرية انها مخلوق ذليل وضعيف فى حالة عزاة مستمرة وكأنها فى حالة عبودية ولا تستطيع الحياة الا فى افكار فاسدة . وجاء الدوق داركور بدوره ليؤيد هذا الرأى ولكنه فعل ذلك بطريقة متحيزة افقدت شهادته كل وزن لها .

الم يقل فى فصل من كتابه ان المسلمين كانوا يخفون زوجاتهم من شدة الغيرة ؟ وذهب الى أبعد من ذلك فعلا عندما قال ان هذا التقليد يرجع الى انعدام الأمن فى البلاد ، واضاف ليسند هذا الغرض الجديد بان الاقباط والشرقيين هم الذين أوجدوا هذه العادة ، واخيرا استطرد الى ان هذه عادة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشرعية الاسلامية وانها ليست مسألة شكلية . ومن المستحيل الا يكون قرائه قد اصطدموا بعدم تسلسل افكاره ويجدون معنى أن الدوق قد حكم على تقاليدنا بدون اية دراسة .

وأعترف بأننى عندما شرعت فى قراءة هذا الجزء من كتابه عن المرأة المصرية ، كنت حسن الظن فى امانة نحو الآداب التقليدية للفرنسيين . اما ان يقول قولا طيبا

أو على الأقل لا يقول إلا ما هو حق ، ولكنى وقعت فى الخطأ فلقد وجدت هنا نفس الاخطاء ونفس المبالغة ، التى وجدتتها فى باقى اجزاء كتابه ، ومع ذلك فانى ما كنت أرجوه إلا أن يعرف ويقول الحقيقة عن نساننا . والشئ الذى يستطيع معرفته قليل ، والمصرى نفسه قد لا يستطيع تفهم هذه الطباع المعقدة ولذلك سيكون لى شرف عرضها على القراء .

إن المرأة المصرية أقرب شكلا الى العادية منها الى الجميلة ، ولكنها تتميز بوجه عام وخصوصا فى نضارة الشباب ، بجمال ممتاز يتركز فى انسجام الاعضاء وقوة الجسم . وانه حقيقة مقتنعة بمنظر ترتاح له العين عندما نراها تمشى معتدلة ، صدرها الى الامام وخصر ملفوف وعيون يشع منها السحر ، فلاحه جميلة طويلة القامة نوعا ويديها وقدميها لها منظر منسجم للغاية . ولكن الشئ الملحوظ بصفة خاصة هو عيون سوداء واسعة فيها نعومة جذابة كأنها عيون الملائكة ، وفيها تعبير يفهمه الإنسان قبل ان تتكلم .

ومن الناحية المعنوية فهى مخلوق يهوى الكسل والتأمل بعيدة عن النشاط ، تتكلم دائما وتضحك كثيرا ، وهى تحب دينها ولو أنها قد لا تؤدى الفروض ، ليس لها مثل اعلى وترتاح للحياة الصادقة ، وهى زوجة مثالية وأم حنون لكنها ضعيفة فى تدبير المنزل . والشئ الذى قد

يدهش القراء ، انها تبدو زاهدة فى الحب .. عذراء قبل الزواج وأكثر عفة بعده ، لا شىء يعكر صفو حياتها ، وتقضى وقتها فى التطريز وفى إدارة اعمال المنزل ولو انها إدارة إلى حد ما ليست حسنة .

وليس صحيحا على الاطلاق القول بأن المرأة فى مصر تعتبر سجينه داخل المنزل ، فالنساء جميعا يخرجن مثل الرجال فى كل ساعات النهار والليل ويخرجن للنزهة بمفردهن أو فى صحبة بعض الصديقات ، ويتبادلون الزيارات ويدخلن المتاجر لقضاء المشتريات ويسرن فى الاسواق ويرتدن اماكن التسليه ويسافرن فى بعض الاحيان بمفردهن . وأظن اننا الآن بعيدون كل البعد عن الصور القاتمة التى صورها الدوق حينما قال : "ولن يتصور عندنا لمعاقبة الاشرار جزاء أشد من الزامهم بمثل هذه الحياة" .

واجمالا كل ما نفعله نحن الرجال يفعلنه زوجاتنا او يستطعن فعله ، وكل ما هو مسموح لنا يصرح لهن بمثله ، ولكن فى الوقت ذاته كل ما هو ممنوع علينا فهو ممنوع عليهن . مثلا من المحظور علينا نحن الرجال الاختلاط فى مجتمع السيدات ، ويبدو لى طبيعيا ان مثل هذا الحظر يكون على النساء . وأنى اكرر من وجهة النظر هذه أن مركز المرأة يشبه تماما مركز الرجل . ومع ذلك فان احدا من الاوربيين لم تدفعه طيبة القلب الى ان يلتمس لنا العذر نحن الرجال على الحياة التعسة التى نعيشها !

ويمكننا ان نكتب جملا من هذا النوع : الرجال فى الشرق عبيد لزوجاتهم . إن النساء يحبسن الرجال داخل المنازل عندما يخرجن لزيارة بعض الصديقات ويمنعن الرجال من مناجتھن . لا يستطيع الرجال الدخول الى اى مجتمع للنساء . نعم يمكننا ان نكتب كل هذا دون أن نتجنى على الحقيقة وهو الشئ الذى لم نفعله حتى الآن . صراحة .. لست ادرى كيف يتعمد الأوروبيون دائما الوقوع فى مثل هذا الخطأ ، ان هذا يعتبر ضعف فى الابصار ولا اريد ان اقول انه سوء نية . ويمكن القول ان عندنا مستعمرات تضم مئات وآلاف من الأوروبيين المقيمين فى البلاد ، ويفد علينا فى كل سنة فى فصل الشتاء آلاف من المسافرين والسواح ، الجميع يرون نساءنا سائرات فى الشوارع أو على ظهور الحمير أو فى داخل العربات ولكن كل هذا لا يمنع بعضهم من ان يكتب أو يصف نساءنا بانھن عبيد مسجونات .!

وكذلك أيضا عندما نقرأ لبعض الكُتّاب وخاصة كتاب الدوق داركور يقولون ان نساءنا عندما يخرجن من المنازل يكن دائما فى صحبة الاغوات ، وهذا الوضع مستمد من الامبراطورية الرومانية ، والذى فى كلمة عابرة كان قد صدر الى الشرق الإسلامى واصبح الان لا وجود له تقريبا ، واننى اجزم أن ليس فى مصر اكثر من خمسين اسرة لديها بعض الاغوات ، وذلك كعنوان لمظاهر الترف اكثر منه لحراسة النساء وكعادة قديمة ، ويحتفظ بهم من

باب الشعور بالإنسانية لكي لا يطرد عبد عجوز الى عرض الطريق وهم يقومون ببعض الاعمال مثل الخدم ، ولقد صادفت احدهم يشتغل سائقا لعربة .. وعندما نظرت الى وجهه ، ومظهره الناعم المخنث وخصوصا عند سماع صوته الرفيع ادركت انه واحد منهم ، واستجوبته عن السبب في تخليه عن العمل الذي كان يقوم به فتنهد وقال : "لا يوجد عندنا الآن نساء ياسيدى" ! "واراد ان يعبر بذلك عن ان نساء اليوم اصبحن يتصرفن مثل الرجال .

ومن المغالطة أيضا ان نقول بان نساء اليوم المسلمات يعشن بأفكار كلها فساد . إذا كان القصد من هذا ان نساءنا يمكن ان يسمعن أو يقلن بعض الالفاظ بدون حرج ، فأنا موافق .. ولكن هنا هذه مسألة تربية وتعود واننى اعلم جيدا بأن المرأة الأوروبية تعرف حمرة الوجه عندما تريد وهى غالبا ما تريد فضلا عن ان تأثيره عليها لا بأس به مطلقا ! ولكن مما يتنافى مع الحق أن نحكم على الحالة المعنوية لشعب ما بمشاهد من العبث غير المذهب كالأراجوز . إن من معالم العادات الشرقية ما يجعل الرجال والنساء والاطفال يسمون الاشياء باسمائها وهذا لا يدل على اننا اسوأ حالا من الغربيين الذين يقولون كل ما نقوله ولكن فى اسلوب مستتر . فى الواقع أننى لا أجد فارقا ما بين الوضع القائم للمرأة الأوروبية وبين الوضع بالنسبة للمرأة المسلمة . إن المرأة الشرقية

قد لا تقوم بأى دور مهم وليس لها أى تأثير خارجى .
والمنزل هو مملكتها ومن هنا . فهى حاكمة مطلقة .

حقيقة ليس عندنا سيدات محظيات أو نساء يشتغلن
بالسياسة أو مؤلفات أو شاعرات يهوين الثناء ولكن هل
فى هذا عيب ؟ أقول فى حياء لا .. دون ان اذهب الى حد
الرأى القائل بأن عقلية المرأة ناقصة الذى قال به بعض
الفلاسفة الأوربيين امثال سبنسر ولمبروزو ، ولن اكون
متطرفا مثل شامفور الذى افترض بأن المرأة ينقصها احد
الأبراج فى رأسها وانها يزيد لها عصب فى قلبها .! كما
اننى لا ارى منفعة تجنيها النساء فى مزاولتهن اعمال
الرجال ، بل ارى كل الخسارة فى ذلك ، فضلا عن ان
هذه الاعمال تبعدهن عن واجباتهن الاساسية التى خلقن
من اجلها ، وهذه المشاغل لا عادت على المجتمع بفائدة
اكثر ولازادت مما يتمتعن به من جاذبية . على العكس انه
مما يؤثر فى نفسى منظر الام الحنون ، كما يسعدنى
منظر امرأة تهتم بشئون بيتها ، ولكن لا يحرك فى أى
شعور منظر امرأة تتأبط كتابا وعندما تصافحنى تهز يدى
هزا عنيفا وتصيح : كيف حالك يا عزيزى ؟ أو بالاحرى قد
أحس نحوها بشعور يغلب عليه عدم الاستلطاف .

النساء الكاتبات أو المشتغلات بالسياسة وأنا لا اتكلم
الا عن محترفات التجارة فى الأدب ، هل هن نساء حقا ؟
وهل لا يوجد فارق بين تلك المخلوقات اللاتى قرأن
وسمعن وفعلن كل شىء دون خجل ، وبين الملائكة اللاتى

تكفينا منهن نظرة او كلمة او هزة يد خفيفة ، لتبطل اعيننا بالدموع وتجعل قلوبنا تخفق من النشوة . ولكن دعونا نتفاهم .. اننى اذا كنت أشمئز من النساء المتحذلقات غير أنى من انصار التعليم المناسب للمرأة . وقرر ان النساء المصريات نشأن فى منتهى الجهل . ويجب على المرأة دائما أن تكون ملمة بما يكفى لتعليم اطفالها مبادئ الاخلاق والصدق والتقسيم العلمى للأشياء التى تحيط بهم ، كما يجب أن تحسن الاجابة بدون خطأ على اسئلة الاطفال التى لا تنتهى . انى لأتمنى ان تعم هذه التربية عندنا .. وبدونها فاننا لا نأمل مطلقا فى ايجاد مواطنين صالحين ، وفى هذا الموضوع اننى اعطى الحق للدوق داركورد ولن اجادل فى الاعتراف بنقص المستوى العلمى للمرأة المصرية بالنسبة للمرأة الأوربية .

ولكن هذا النقص لا يرجع الا للجهل والى سوء التربية الذهنية ، ولذلك فان نقص التعليم جعل المواطن المصرى فى مستوى اقل من نظيره فى أوروبا . واذن فهذا النقص لا يرجع الى الشريعة الإسلامية ولا الى التقاليد الإسلامية وانما يستند الى اهمال فى تعليم المرأة حاليا ، وهذا الاهمال لم يكن قديما بدليل وجود كثير من النساء الشاعرات والكاتبات اللواتى اشتهرن فى صدر الإسلام . وان ما نراه حاليا ليس الا حالة ركود يجب أن تزول قريبا . ولذلك سوف اختلف هنا مع الدوق داركورد الذى لا

يرى فى نساءنا غير بائسات وضحايا للنظم الاجتماعية الإسلامية .

وسبق ان قلت ان نساءنا يتمتعن بالحرية المطلقة فى تصرفاتهن . ومن ناحية أخرى ، يمكن القول بان المركز الذى وضعه الإسلام للمرأة له كل المميزات التى كانت تتمناها المرأة . فالمرأة المتزوجة تتمتع بكل حقوقها المدنية وهى كفاء أو أهل حسب المعنى القانونى للكلمة لأن تقوم بالتصرف والإدارة والتعاقد بدون حاجة للحصول على موافقة من زوجها او من المحكمة . وتستمد هذه الأهلية من شخصيتها الذاتية ، وليس لهذه القدرة الا تفسير معنوى بحت . وعندما تريد البيع أو الشراء أو التنازل أو القبول أو رفع دعوى قضائية فانها لا تشاور الا نفسها بعكس المرأة الفرنسية التى لا يمكنها أن تقوم باى اجراء من كل تلك الاجراءات الا اذا ارتاح له زوجها الذى هو صاحب السلطة عليها . ان المرأة الفرنسية عندما تتزوج تصبح مخلوقا قاصرا فى نظر القانون الذى يحكمها تعتبر غير ذات أهلية فيضعها تحت الوصاية ، وباختصار فانها محرومة من التصرف فى ثروتها الخاصة .

هاكم أشياء لا يمكن للمسلم ان يقبلها ، وكل الاسباب التى ابداه ا لى استاذى عالم القانون المدنى فى جامعة "مونبلييه" لتبرير الحط من شأن المرأة لم اقتنع بها ولن يقتنع بها الا الأزواج الذين لهم منفعة فى ذلك .

إن نساء أوروبا لهن الحق فى التفكير بأن الرجال قد وضعوا القانون لمصلحتهم ! ولست فى حاجة الى القول بأننا نتمنى النجاح الكامل للنساء الجريئات اللواتى يكافحن بكل شجاعة للخروج من هذا المركز المهين لبنات جنسهن ، ولكى يمارسن جميع حقوقهن المدنية .

إن الفتاة المسلمة لا يتطلب منها عندما تريد زواجا كفوًا لها إلا شيئًا واحدًا هو أن تكون على خلق كريم وطبع مستقيم ، وبذلك مهما كانت الفتاة فقيرة أو على نسبة قليلة من الجمال فإنها تجد دائمًا زواجا موفقا وأحيانا زواجا غير متوقع . وسبق أن بينت أن آراءنا لا تتأثر بمظاهر الحسب أو الثروة ، ولذلك فليس من النادر أن نرى زواجا يتألف من رجل ينحدر من أسرة كبيرة وامرأة من الشعب .

إننا لا نسأل المرأة مطلقا عما تمتلك ، ولا نناقش أيضا قيمة المهر مع والد الزوجة ، فإن المهر تستخدمه المرأة فى اتمام جهازها ، والمرأة ولو كانت غنية لا تتحمل أى عبء من اعباء الزواج ، وفى كل الاحوال يتولى الزوج مطالب الزوجة والاولاد . وهل من المستغرب بعد ذلك أن نلاحظ فى الشرق أن كل امرأة لها زوج بعكس الحال فى أوروبا التى تزدهم المنازل فيها من كثرة عدد العانسات !..

من الاشياء التى أثارت دهشتى عندما حضرت أول مرة الى فرنسا ، أنى وجدت نساء قد جاوزن سن الخمسين يطلق عليهن لفظ "أنسة" ولم اكن رأيت هذه

الاعجوبة فى مصر . لابد ان حياتهن كئيبة فكم سكين من دموع وكم من ود مفتور وآلام مبرحة وكم من مرارة وحقد وتشاؤم فى هذه النفوس الوحيدة ، وكم من شهوة وحب وامومة وتضحيات مخزنة فى هذه القلوب التى لا تزال مع ذلك تنبض دائما .. لماذا هذه الانانية من الرجال فى اوربا ؟ ولماذا يفرضون على النساء المهر الثقيل وهن لا يملكن شيئا ؟ وكيف بعد ان اقفلت فى وجه المرأة جميع الوظائف وجميع الحرف وجميع الاشغال ينتظرون ان يكون معها مال ، هل فى هذا شىء من المنطق أو الانسانية ؟ أه .. اننى عندما اتمعن شريعتنا فاننى احبها وأتعلق بها أكثر ، فهى وحدها أكثر من غيرها قد أوجدت أوضاعا عادلة وهى وحدها قد تمكنت حقيقة من حماية الضعفاء ، وهى أيضا بمفردها امكنها ان تساير الطبيعة ، وهى وحدها أيضا انقذت الزواج من ان يكون عملاً وان لا يكون صفقة تجارية أو شركة استغلالية .

وختاما فانى اضيف الى كل ذلك بان مبدأ الشريعة المستمد من الحديث الشريف لنبينا محمد " ان الجنة تحت اقدام الأمهات " لا يمكن ان يكون تشريعا همجيا مهما قالوا عنه ولا يأمر مطلقا باستعباد المرأة .

تعدد الزوجات

المفروض عند جميع الأوربيين ان تعدد الزوجات يعتبر نظاماً فاسداً . وهناك بعض آراء لا تستند لمنطق أو لتفكير سليم تقول بان نظام تعدد الزوجات موضوع لا يجب التحدث فى شأنه اذ كيف يكون لرجال زوجتان فى وقت واحد ؟ ان هذا لفظيع .. والاولاد ماذا تفعلون فى امرهم ؟ إن هذا أمر يتنافى مع الخلق الخ .. وأظن ان هذا هو شعورهم الحقيقى لان جميع الشرائع الأوربية اعتبرت تعدد الزوجات جريمة يعاقب عليها بالاشغال الشاقة .

وأنى لسعيد باتاحة هذه الفرصة لى حتى اسجل رأى فى هذه المسألة ، وسوف ابين للأوربيين بان "اللفظ" فى الحقيقة هو الذى يزعجهم اكثر من "المعنى" .

لقد ترددت كثيرا على المجتمعات الأوربية فى فرنسا وفى مصر ، وقد لاحظت ان الانسان اذا اعطى يده اليمنى مرة واحدة فى حياته ، فلن يفعل كذلك بالنسبة لليد اليسرى ، تمد وتسحب من الصباح الى المساء أو على الأصح من المساء للصباح ، وفى معظم الاحيان لن ترفض ! وهكذا الحال فى المنزل المزدوج . وفى هذه

القسمة ، كما تعلمون جيدا ، لن يكون للمرأة الشرعية نصيب الاسد ، وفي كل تسع مرات من عشرة تنكشف الخديعة وتعلم الزوجة مدى نصيبها من التعاسة أو السعادة حسب تكييفها وهذا يسمى ضعفاً أو سقطة أو حدثاً عارضاً .

ولكن ، فى الحقيقة ، من هو هذا الزوج ؟ انه رجل مزواج .. واذا كانت علاقته مع الآخرين لم تثمر ، فهو يفضل ان يمنع وجود الطفل بجريمة ، او يتركه يستسلم فى حياته للبؤس وللعار ، لانه بلا جدال لا يوجد للطفل خارج الحياة العائلية وكذلك بالنسبة للمرأة غير النذل والاجرام . والمشرع الفرنسى اراد ان يتجاهل هذه الاشياء واقفل عنها عينيه ، وظن انه قد فعل كل شئء عندما قرر ان تعدد الزوجات جريمة وارتاح نفسانيا لقيامه بهذا الواجب .. فعلا ان العقوبة شديدة ولكنها أيضا افلاطونية .

وهل تجد كثيرا بين الرجال من يمكنه ان يتخذ له امرأة خارج نطاق الحياة الزوجية (مع اشراك العادات فى هذا الجرم الذى يرهاه القانون) ويكون له بقية من ضمير فيقول : انى اعلم جيدا ان التقاليد تنفر لى وان القانون يحمينى ، ولكنى لا اريد ان استغل ضعف المرأة ولا اريدها غير زوجة شرعية امام السيد عمدة البلد .! لا .. ليس كذلك ؟ واذا كنتم تريدون الدليل ، فمئذ عشر سنوات وأنا أتابع طريقة المحاكمة الفرنسية لجريمة تعدد

الزوجات فلم اجد انها قد بحثتها غير مرة واحدة .

والآن ، فلنناقش المبدأ الذى وضعه المشرع الاسلامى . بعد ان انشأ تقاليد لحماية الرجل والمرأة ضد ضعفهم ، قال ان المبدأ الا تأخذوا الا امرأة واحدة ، واننى انصحكم بهذا لراحتكم . واذا جد بسبب أو لآخر ما يعكر صفو الحياة الزوجية فيمكنكم ان تأخذوا امرأة أخرى ، ويمكنكم أيضا اذا كنتم لم توفقوا ان تأخذوا ثالثة أو رابعة .. ولكن اعلموا جيدا اننى لا اسمح لكم بذلك الا تحت الضرورة الملحة ، وإنى ألزمكم واشترط التزامى بعقوبات شديدة .. وهو ان تعاملوا هذه النساء بمنتهى العدل ومع مراعاة المساواة الحق ، وليكن جميعا زوجات فى مرتبة واحدة ولتقوموا بجميع التزاماتهن ، والاطفال الذين يولدون منهن هم اولادكم تسهرون على تربيتهم بيقظة تامة وعلى قدم المساواة . هذا اذا كانت لديكم المقدرة الكافية للقيام بكل تلك الواجبات المتزايدة المختلفة ، واذا كنتم امام ضرورة ملحة تنتظركم لان تجمعوا بين أكثر من زوجة ، والا فواحدة هذا خير لكم . تلك هى بنود الشريعة فى شأن تعدد الزوجات طبقا لنصوص القرآن وحسب توصيات فقهاء المشرعين .

وكما نرى نجد ان مبدأ الجمع بين الزوجات يقدم لنا على انه كالشر الذى لا بد منه ، وهو محاط بصعوبات

عسيرة تجعل تطبيقه نادرا ، وتتميز جميع الاحتياطات التي من شأنها تخفيف الآثار السيئة التي تنتج عنه .
والآن ولكي أوضح رأيي سوف افترض حالة واعرضها على القراء .. لنفرض أنني تزوجت منذ عشر سنوات بامرأة تشدني اليها روابط العشرة والمعزة ، واکون واحدا من الذين يتزوجون لتكون لهم ذرية ، وبرغم كل الجهود فان زواجنا لم يثمر .. واذا شرعت فى طلاقها سيعتبر هذا العمل من جانبى قسوة ، ولكن من العسير على ان اترك المرأة التي احبها والتي لا يوجد لها سند غيرى فى الحياة ولا يمكن ان اتركها إلى مصير تعس .. وبعد صراع نفسى فاننى اقرر ان اتخذ لى زوجة ثانية مع احتفاظى بالزوجة الاولى ، فهل هذا يعتبر عملاً طيباً أو فعلاً سيئاً ؟..

واليكم فرض آخر اكثر حساسية ، اننى تزوجت وفى اليوم التالى لزواجى أو بعد مضى قليل من الوقت أحسست ان الزوجة التي ارتبطت بها ليست هى مثلى الاعلى .. فخابت آمالى وأصبح مقضيا على بأن احيا حياة تعسة كصاحب كل قلب خال ، ومن ثم اجد نفسى فى ظروف تدفعنى الى الحب إذا ما صادفت شابة او ارملة تجذبني وتحيطنى بهوى عنيف فأشعر بالسعادة واستسلم تدريجا لهذا الحب المتبادل .. ماذا يكون موقفى كرجل مسلم طيب ؟ اتخذها زوجة كريمة واكفل لها العيش الكريم وضمن لها ولأولادها مستقبلا شريفا

وبحسب الشرع سيكون لى زوجتان ، ولكن الاخيرة ستكون اقرب الى قلبى .. وماذا تظنون فى مصير الزوجة الاولى ؟ أحد أمرين : اما ان تكون فى غير حاجة إلى لتعيش فتسرع بمغادرة المنزل بكرامة لتنتهى بكبرياء العلاقة الزوجية ، أو تكون للأسف فقيرة فترضى بالاستمرار لتشارك فى المأوى الطيب والمائدة الطيبة .. الخ .

والان بما انكم علمتم الطريقة التى يتصرف بها الرجل المصرى فى الحاليتين .. فلنر ماذا يفعله زوج أوردبى فى مكانه .. أه .. انها مسألة ليس فيها اختيار ، سيتخذ من هذه الشابة أو تلك الارملة عشيقة فى وضوح وسهولة ، وبذلك يوجد للمخلوقة التى كان يعزها ولاولادها مصدرا للفضائح وللعار والبؤس لا ينتهى !..

وفى اجمال كما نرى ، فان مبدأ تعدد الزوجات قد تقر ليضمن للمرأة المأوى وللأولاد أبوة صحيحة دائما .. اما مسألة الطفل الطبيعى فهى انتاج غريبى بحث لا يمكن ان يتأقلم عندنا . ان جرائم الاجهاض وخنق الاطفال التى تحدث فى فرنسا بالملايين سنويا ، لا يوجد اى سبب لها فى مصر . وهذا يعفنى على ما اظن من مناقشة موضوع ما إذا كان الرجل بطبيعته مزواج ام لا ، ولست فى حاجة لأن اذكر المسيحيين بأن المسيحية قد سمحت ولزمن طويل بتعدد الزوجات فى روما ، وأن بعض القساوسة صرحوا به ومارسوه وان عددا كبيرا من الملوك كان لهم

اكثر من زوجة .. وعلى القارىء الذى يريد أن يتعمق فى هذه الدراسة أن يلجأ الى بعض الموسوعات التى كتبت فى هذه الموضوع .

وقبل ان أنهى هذا الموضوع أريد أن اقول كلمتين فى وضع الاولاد فى منزل يضم اكثر من زوجة ، اننا نتصور عموما ان الاولاد الذين انجبته امهات مختلفات يجب ان تسود بينهم دائما الكراهية والمشاجرات من الصباح الى المساء . غالبا لا يحدث شئ من هذا فهى مسألة تعود ، هل لا يوجد فى فرنسا اولاد من امهات مختلفات ويعيشون فى منتهى الانسجام بعد وفاة أو طلاق احد الوالدين ثم يتزوج احدهما مرة ثانية ؟ اذن فهذا تفسر الشئ ، ولننظر ما وراء هذه الحالة لنعرف ما اذا كانوا فى مصر يستعملون او يستغلون موضوع تعدد الزوجات .. انى اؤكد أن عدد حالات تعدد الزوجات فى مصر نادر جدا . فى الريف نجد الفلاح غالبا لا يتزوج الا مرة واحدة وقد يرجع ذلك الى انه لا يكسب الا القوت الضرورى . وفى المدن لا يزال بعض رجال من العهد القديم يجمعون بين اكثر من امرأة . والموظفون بوجه عام لا يتزوجون الا بامرأة واحدة لان غالبيتهم من الشباب المثقف الذى احتوته الافكار الحديثة . واذا كان يقدر لاحدهم ان يقع بالصدفة تحت تأثير العيون الجميلة ، فانهم يتخذون من صاحبها عشيقة ويمارسون تعدد الزوجات على الطريقة الأوروبية .. !

كثير من المفكرين فى فرنسا بدأوا اليوم يتنبهون إلى مشكلة "الطفل الطبيعى" ، هؤلاء المشردون الذين تغلق فى وجوههم ابواب الحياة بعد مولدهم ودراسة وضع هؤلاء البائسين هى الآن الشغل الشاغل للمشرعين الفرنسيين . ان العقليات الضيقة التى كانت تحمل الطفل البرئ وزر اخطاء ارتكبها غيره محافظة على كيان الاسرة ، بدأت تتلاشى تدريجيا بعدما طالب "اسكندر ديماس" ومن تبعوه بعد ذلك صارخين من هذا الظلم .

وجميع هذه الجهود سوف تصل يوما الى مساواة الاطفال الطبيعيين بالاطفال الشرعيين ، ولكن بعد مشكلة الاطفال الطبيعيين فان المفكرين سوف يهتمون قطاعا بمشكلة "الفتيات الامهات" لان مصيرهن يستحق كل اهتمام وشفقة . وبعد ، ليست هذه دلائل ترى أوروبا من خلالها أن العالم الإسلامى قد وجد حلا قطاعا لمشكلتين اجتماعيتين بفضل تعدد الزوجات ؟.

”عامل زوجتك دائما بالمعروف ، وإذا كنت تكرهها فاذكر قول الله « عسى ان تكرهوا شيئا وهو خير لكم » . ”
”وإذا كنت على خلاف مع زوجتك فاختر حكما من اهلك ولتختر هي أحدا من اقاربها فان الصلح خير” . ”ان ابغض الحلال عند الله الطلاق” . هذا ما قاله الله ونبيه لنا عن الطلاق .

انه بذلك يوصينا ليس فقط بعدم التعنت بل ايضا بعدم الالتجاء الى الطلاق الا عندما نكون قد أعيتنا جميع الطرق للتصالح ، انه علاج غالبا ما يكون أصعب من الداء ، ولكنه مثل كل علاج قد يكون فيه الشفاء . ان الانفصال يحدث كل ضيق فى النفس ويتخلله صرخات الألم ولكنه ينقذ حياتنا فى بعض الاحيان . والمشرع الإسلامى قد ترك حرية التصرف فى هذه المسألة الخطيرة للمخلوقين الذين يههما الامر ، فهى حياتهما وسعادتهما ومستقبلهما التى فى كفة الميزان ، ومن هنا وتحت هذه الصفة فهما وحدهما اللذان يستطيعان تقرير مصيرهما . فقد عاشا مع بعضهما وتبيننا ما فى اعماق نفوسهما ولا يخفى على تقديرهما اى تفاصيل ، واليهما وحدهما معرفة ما اذا كانت الحياة المشتركة بينهما

محتملة أم لا ، وبمحض اختيارهما يستطيعان ان يقررا
الوضع الصحيح .

واننى لا أستسيغ مطلقا الالتجاء للقضاء لينظر فى
حالة الطلاق . ان ترابط النفوس ليست مسألة قضائية
كحائط مشترك بينهما . وماهى المحاكم التى تتحكم فى
شعور قلبى وتقيدته . هذا القلب الذى كثيرا ما يتغير وله
نزوات مستمرة ؟ وهؤلاء القضاة ماذا يعلمون عنى وبأى
مستندات سيفصلون فى امرى ؟ ان شخصيتى هى
موضوع القضية ، وهى إلى هذا الحد صعبة ومعقدة
حتى تتطلب سنوات ليتعرفوا عليها فيحاكموها .

حقا ان الحضارة الأوربية الساطعة فيها بعض البقع
مثل الشمس ، وهذه بقعة كبيرة ، لانه لو فرضنا ان هؤلاء
القضاة امكنهم ان يلموا بموضوع الخلاف وقدروا
المسائل تقديرا سليما ، فانى لا ارى منفعة يجنيها
المجتمع من اطلاعه على تفاصيل حياتى وحياة زوجتى
الخاصة معروضة علانية أو منشورة على صفحات
الجرائد . من الذى ينتفع من كل هذا ؟ لاشك انهم
المتفرجون الذين سيجدون كل متعة فى مرافعات
المحاميين الطريفة المثيرة والتى سيقدمونها حسب المبلغ
المدفوع لهم ! ان حق الطلاق الذى وضعه المشرع
الاسلامى بين يدى الزوج والمرأة التى يرجع اليها

أيضا ، ليس مسموحا به فى فرنسا الا فى ثلاث حالات فقط ويرجع فيها عادة إلى تقدير المحاكم .

والآن بعد ان قلت رأى فى تدخل القضاء فى مسألة الطلاق ، فلننظر هل أساء المشرع الإسلامى عندما صرح للأزواج بطلب الطلاق وقتما يريدون . اظن ان هاتين المسألتين مرتبطتان ولكن يمكن تقدير كل منهما على حدة . مبدئيا اظن ان حرية الطلاق شيء حسن ، فهى تقوى روابط الزواج ولا تضعفه ، وتبين للزوج الذى يفكر فى ان يتصرف تصرفا سيئا الخطر الذى يتعرض له ، وهى تتبنى المبادئ الخلقية السليمة وتهذب الاخلاق وتدعو للتسامح المشترك . انها مثل سيف "ديموقليس" مسلط على رؤوس الأزواج !..

اننا فى الزواج نصادف أحيانا مفاجآت غير مقبولة وأوضاعا غير محتملة ، ولذلك يجب ان يبقى باب الخلاص دائما مفتوحا . وليس فقط الزنا أو المعاملة السيئة هى التى تبرر الطلاق ، بل يوجد أيضا الشك المؤلم وعدم الاستلطاف الذى يجعل كل ذرة فى جسمها تتباعد بقوة لا تتوقف ، ويوجد أيضا عدم الانسجام فى الاخلاق الذى ينفر الطرفين من بعضهما ، ويوجد أيضا عدم الرقة التى تجعل الإنسان يتعذب أكثر من المعاملة السيئة ، ويوجد نوع من "الزنا المعنوى" يجرح ويؤلم أكثر من الزنا الفعلى . ويوجد أيضا طباع سيئة وشريرة وجحودة

وعقليات سخيصة وحالات هستيرية ورجال اشرار ونساء قاسيات وامهات فقدن العاطفة . نعم يوجد كل هذا واشياء اخرى كثيرة اشد هولاً لا يمكن للشريعة ان تلم بها او تحصيها . ماذا تفعل الشريعة الفرنسية عندما تعرض عليها حالة طرف من الطرفين اكتشف فى الطرف الآخر نقيصة من العيوب الخفية ؟ إنها توصية ان يتذرع بالصبر حتى الموت من أجل مصلحة الأسرة .

ولكن أيها المشرعون العقلاء ، ألم تروا ان ميكروب الأسرة الهدام قد ظهر وتغلغل ووجد ارضاً خصبة يتربع فيها ، وان العدوى تبدد بالانتقال الى الاولاد ، وان الانفصال السريع يمكنه فقط ان يمنع كارثة لا تقدر ..؟ وهل تظنون انه من الحكمة وبدون خطر على الاولاد ان يحضروا يوماً مشاهد محزنة لبيت مفكك وربما يجدون امامهم أمثلة سيئة ؟

اننى اعلم لحسن الحظ ان الأزواج فى فرنسا اعقل من المشرعين .. فانهم يصلحون من احكام القانون بطريقة حكيمة .. واننى اعرف عدداً كبيراً من الأزواج حصلوا على الطلاق بالتراضى ووضعوا انفسهم بمحض ارادتهم فى ظرف من الظروف التى يحكم فيها القانون بالطلاق أو بادعاء اسباب تبرر موقفهم .

واننى اختتم كلامى بان اقول للدوق داركور انه يخطئ عندما يحاول ان يقنع القراء بان المرأة المصرية بوجه

عام عندما تكبر فى السن فإن زوجها يتخلى عنها ، وهذه
واحدة من تأكيدات الباطلة التى لا تستند الى أى
اساس .

أحاديث عن الحب

فى المجتمع الأوربى ، الرجل والمرأة دائما على اتصال مباشر ، ومن هنا تولد أواصر المعرفة والصداقة والحب . هذا الاختلاط بين الجنسين فى المجتمعات يجعل لها لذة وجاذبية ممتعة . ان السحر الذى تبعثه المرأة اينما وجدت ناعم وأخاذ مثل عبير الورد ، ويجد الإنسان اسباب التسلية فى هذه المنتديات فيلاطف الناس بما يدخل النشوة فى قلبه .

وانى استطيع الآن اكثر من اى وقت آخر تقدير هذه الجاذبية النادرة عندما يكون المرء فى صحبة سيدة تجمع بين الذكاء والجمال . ولما كان فى طبيعتى الخجل فقد اضطربت واحمررت اكثر من مرة ولذلك لم يكن لى نجاح ملحوظ بين الناس ، ولكن هذا لم يقلل من ارتياحى لتلك الاتصالات المحببة حيث يجد الإنسان نفسه فى وضع يتبادل فيه اسباب التسلية والترفيه مع الآخرين .

ويبدو حسب الأفكار الأوربية ان تمتع الإنسان بالسعادة بمفرده ليس وضعاً مقبولا . فالرجل المتزوج من امرأة جميلة ويريد الاحتفاظ بها لنفسه فقط يستخف شأنه ، إذ يجب ان يسمح لها بالمساهمة فى اسعاد

اصدقائه ! والمفروض ان اصدقاءه سوف يمزحون معها ويحاولون اكتساب قلبها بالتقرب اليها ، والزوج فى هذه الحالة لا يهتم مطلقا ويعاملهم على انهم كمية مهمة . وهؤلاء جميعا شباب ذوو شهامة ، بعضهم من اصدقاء الطفولة وكما نرى لا يوجد شىء جدى فى كل ما يجرى انما هو مجرد لهو وحب . ومن الطبيعى وفى الوقت نفسه ان يهتم الزوج ايضا بزوجات اصدقائه فيعاملهن بنفس الأسلوب ويلطفهن بأدب ويوجه لهن نفس عبارات الغزل .. وهذا هو المرح المزدوج .

هل مثل هذه العلاقات تكون دائما خبيثة ؟ ان بعض الظن اثم . يوجد بلا جدال اخلاق عالية ونفوس قوية تتحكم وتحلق عاليا فى سماء من المبادئ الصافية . ولكن الى جانب هذه القلة المشرفة ، لابد ان تجد نفوسا تنقصها الفضيلة ويخبو ضوءها فى هذه الريح العاتية ، وهناك كثير من الشرف ضاع بين عاصفة من التصريحات الغرامية وكثير من القلوب احترقت بنار الغرام والهوى . ان المرأة كما هو مفهوم معبودة تتطلب الثناء ، والتصريحات الغرامية هى المراسم التى تمارس عن طريقها عظمتها ولكنها اله كلة رحمة ، لانها تستجيب دائما للتضرعات التى تقدم اليها . انها لا تشبه مطلقا آلهة القدماء الشريرة القاسية فى غير رحمة ، التى لا تستمع لمن يسألها شيئا ، ولها قلوب متحجرة لا تؤثر فيها الدموع مطلقا .

ومن المعروف عن الرجال (واعتذر الى بنى جنسى)
انهم انواع مختلفة من خاطفى القلوب . لا يتورعون عن
الكذب وعن الاعمال الدنيئة والدسائس والخيانة ، ليصلوا
الى المرأة التى يشتهونها وغالبا يكون ذلك ببرود لا
تشوبه عاطفة . ويستقبل شخص ما باخلاص من صديق
حميم ويستضيفه على مائدته ويقدم له كل الخدمات
فيقابلة بطعنة مميتة فى شرفه ، دون أن يفكر لحظة فى
دناءة العمل الذى ينوى ارتكابه ولا فى العواقب الوخيمة
التي تنتج عنه .. ويسير قدما ، وكلما كانت الموانع كبيرة
بذل جهدا اكبر للفوز بمأربه . وفى الحقيقة ما اتعس هذا
الفوز الذى يتولد عن تدبير دنىء والذى ينتهى بفعلة
مهينة .

فى مثل هذه الأحوال هل من المعقول ان نصرح
باختلاط الرجل بالمرأة بدون خطر على هناء الأسرة أو
على سبل المحافظة على الاخلاق ؟ ان شريعتنا تقول لا .
إن للرجال عندنا مجتمعات تحرم على المرأة ، وللنساء
اجتماعات لا يخطوها الرجل ، وهذا ما توصى به
شريعتنا ، وقد ارادت بذلك ان تحمى المرأة والرجل من
ضعفهم وأغلقت نهائيا منبع الشر ، لأن الفرص
الملائمة - كما يقال - تسهل للص وتدفع ايضا الى الزنا .
إن الحب المفاجيء او كما يسمونه حب الصاعقة لا يكاد
يوجد فى الحياة العادية . وبوجه عام ، فان الحب يولد من

العشرة ومن اعتياد الرؤية فينشأ التعارف . وكلما تكرر الاتصال كان العرض للحب وكلما اقتربت النار من البارود تهيأت الفرصة للاشتعال . اننى اعلم جيدا انه يجب علينا ان نأخذ فكرة طيبة عن الجنس اللطيف .. وان النساء اللواتي يعرفن مقدار جمالهن يعرفن ايضا كيفية الدفاع عنه . ولكن فى النهاية فاننا لا نجد قلاعا لا يمكن الاستيلاء عليها لانه بعد المعارك الكبيرة لابد أن تدق ساعة التسليم . انها مسألة صبر وتخطيط وتدبير .. وبعد ذلك عندما يهزم احد الغزاة فان الاكثر مهارة هو الذى ينتصر . والمهم ان يكون الإنسان فى ظروف ملائمة النجاح ويختار الوقت المناسب للهجوم النهائى لا اكثر ولا اقل .

ويجب ان نعترف بان تقاليد بعض الطبقات الأوربية قد ضاعفت مع القدر المناسب التى تسهل هذا الانهيار - مثل بندى التجار الذين يعملون كل مافى وسعهم لتصرف بضاعتهم - ولم يهمل شىء يساعد على ذلك .. فمن نزهات طويلة بعيدة عن العزال فوق الحشائش الخضراء الناعمة .. الى حمامات البحر التى ترتدى فيها المرأة لباسا على جسدها مثل القالب الذى يفسر كل شىء مستور وترتمى فى احضان صديق يعلمها السباحة .. الى موائد شهية فيها النبيذ الذى يفك عقدة اللسان ، وحيث تتقارب الركبتان وتتلاعب الاقدام فى نعومة تحت المائدة ، خصوصا الحفلات الراقصة التى

تلبس فيها النساء ملابس تكشف عن اكتافهن وتنبعث
منهن الروائح المسكرة ويستسلمن لأحضان الرفقاء فى
حلبة الرقص .. أه .. اننى اعلم ان كل هذا لذيق جدا وان
الذى لا يحبه لا يكون رجلا وخصوصا اذا كان زوجا .!

وكذلك فهناك أخيرا حالتان ، الاولى اذا كان شخص
يحب زوجته بحنان وشغف فإننى لا أجد تفسيراً لكل هذا
الاهمال المطلق ، فإن الغيرة هى جوهره الحب ولا يمكن
أن يوجد هذا الهدوء فى المشاعر عندما نحب حقيقة ،
بالعكس فاننا نغار من شخص ومن كل شيء ، انها حياة
متقلبة أكثر ما فيها من مرارة هو فى نفس الوقت أحلى ما
يمكن للقلب البشرى معرفته . اما اذا كان شخص لا يحب
زوجته فهنا الكرامة تبرز بكل معانيها ، شخص غير
محبوب نعم ، ولكن ان يكون موضع سخريه وان يكون
الشخص الذى تريه زوجته من كل لون فيرى فى أسرته
اشخاصا غرباء يدخلون ويتخذون صورا حية أمام رب
المنزل ، فهذه اوضاع هى فى الغرب كما هى فى الشرق
لا بد ان تثير كرامة اسهل الأزواج . ان أغلب المبارزات
وجرائم القتل التى تقع فى فرنسا اذا لم تكن بسبب
الخيانة الزوجية وليست غالبا بسبب الحب انما تكون
بسبب الكرامة .. انها مسألة الشرف التى تجعل هؤلاء
الأزواج يحملون السلاح لان قلوبهم وقتئذ تكون فى مكان
بعيد .

ويعكس العادات الأوربية - التي يظهر انها خلقت لكي تجعل اللذة هي التي تتحكم في هذه الدنيا الوضيعة كما سحبت - فان عاداتنا قد استمدت مبادئها من الفضيلة الزاهدة ، ولذلك فالمطلوب منا التضحية بالملذات .. ومنذ آلاف السنين ، وهذه التضحية الكبرى يمارسها المسلمون يوميا . والشئ الغريب حقا ان في الحياة الاسلامية يوجد ذوو الافكار الحرة والكفرة والمتشككون والماديون ، ويوجد كثيرون اختاروا في جميع تفاصيل حياتهم العادات الأوربية ، ولكن لا يوجد ولن يوجد مطلقا مسلمون يقبلون ان يكونوا ازواجا حسب العادات الأوربية ، ولكي يستسيغوا هذا السلك ربما ينتظرون تطبيق شريعة فوضى العلاقات على الناس جميعا .

نحن نحس جميعا ان لدينا نظاماً يقوى رباط الزوجية . فانا لا نعرف نساء غير نساتنا ، ونساؤنا لا يعرفن رجالا غيرنا ، وبما ان في طباعنا طيبة فمن الصعب ان لا نتفاهم ولا شئ يعكس صفو حياتنا ، والتوافق اذا قام على اساس يكون مستمرا ، والدوافع السيئة والمغريات الخارجية لن تصل اليها . هذه حقيقة يجب على الأوربيين ان ينتهوا الى الاعتراف بها .

يجب ان يعترفوا بأننا عندما نتزوج نتقدم لزوجاتنا بروح جديدة وبقلب اكثر حنانا وبشعور اكثر نضارة عنه . ان الزواج عندنا يعتبر بداية بعكس الحال عندهم فانه

يكاد يكون دائما نهاية . ان خيبة الأمل التي تحس بها الفتاة الأوروبية المسكينة بعد الزواج عندما تكتشف أن زوجها عنده استعداد طيب للاستقرار والراحة ، لا تقارن بالسعادة الحقيقية التي تبديها الزوجة المسلمة عندما تجد في زوجها مثل هذا الاستعداد . فهي لم تعتد التردد على الحفلات الراقصة ولا الأوبرا ولا قهاوى الموسيقى ولا الأندية ، فإن كل وسائل التسلية هذه يجدها المسلم في بيته في صحبة زوجته وأولاده الذين يكرس لهم كل أوقات فراغه .

وهل يفهم من ذلك أن جميع الأزواج في مصر هم مثال للوفاء والفضيلة ؟ لا .. ولكنى أقطع بأن ما يعتبر قاعدة ثابتة في كل ما يتعلق ، بموضوع الخيانة الزوجية في أوروبا لا يعتبر عندنا الا استثناء . وربما لا أريد أيضا أن أقول أننا في مصر نعتبر أفضل من أوروبا في هذه الناحية . إنه خير للأزواج والزوجات ألف مرة أن يناوا بأنفسهم عن الظروف السيئة حتى يخرجوا أطهارا سالمين .

لوجدانية الله . وكل من يؤمن بهذه الوجدانية وبرسالة النبي يكون مسلما ، ثم تأتي بعد هذا الممارسة الدينية والفروض التي يجب على المسلم ان يؤديها وهي : الصلوات الخمس كل يوم والصوم فى شهر رمضان والزكاة على المال بنسبة واحد الى اربعين لصالح الفقراء والحج الى مكة لمن استطاع إليه سبيلا . هذه هى كل ديانتنا ، انها سهلة لدرجة ان الرجل غير المتعلم يفهمها دائما ، وهى تتكون من عقيدة ثابتة من يوم ظهورها لم تتغير حتى الآن . وهى اليوم مثلما كانت بالامس وهى هى التى ستكون غدا .

والقرآن كما هو معلوم هو الكتاب المقدس الذى يحتوى على عقيدة هذا الدين الاساسية وعلى المبادئ التى اتخذت بمثابة قاعدة لتنظيمنا السياسى والمدنى . وهو ايضا كتاب مثالى فى علم الاخلاق البحتة والفلسفة الواقعية والسببية . ويجانب قواعد المعاملات نجد مبادئ حكيمة ووصايا إنسانية واجتماعية وتشريعية ممتازة . ويمكن القول بأن تلك القواعد قد شغلت معظم الكتاب أما الجزء الذى يبحث فى علم اللاهوت فهو بسيط للغاية .

إن احاديث النبي المعبرة التى استخدم فيها ذكاءه الممتاز هى التى جعلت من هذا الجمهور الهمجى شعبا قويا ومنظما امكنه ان يتحكم فى غرائزه السيئة ويهذب من عاداته ويرتفع بمثله فى الحياة مما أعطى للعرب تلك

السمعة الطيبة فى سمو الاخلاق التى يحتفظون بها حتى اليوم . وهو الذى بث فى النفوس فكرة المساواة والاخوة التى تسيطر على كل فرد مسلم . وهو ايضا الذى اعطانا اجل الدروس عن حب الصدق والكرم والطيبة والتسامح .. واليه يرجع الفضل فى ان المسلمين يحترمون انفسهم ، ويتقبلون المصائب ويזהدون فى الحياة . والقرآن هو الذى يوصى المسلمين بالعلم والعمل ليسيروا فى معركة الحياة على الأرض .

ولا يمكننى ان اقاوم رغبتى فى أن انقل لكم بعض آيات من القرآن الكريم للتدليل على صدق ما ذكرت :
" ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم " .
" من يعمل مثقال ذرة خيرا يره ومن يعمل مثقال ذرة شرا يره " .

" ان الله يأمركم بالعدل والاحسان " .

وفى القرآن ما معناه ان عمل الخير لا يعنى مجرد الصلاة وتقليب الوجه من الشرق للغرب ، بل ان الخير يعنى ان تؤمن بالله وبخلود الروح وبالملائكة وبالكتاب المقدس وباعطاء المال الذى نحبه لاهلنا وللايتام وللفقراء وللغرباء وان نعتق العبيد . بشر الإسلام بالحكمة والنصيحة ، وناقش وديا الذين لا يؤمنون . عامل الشحاذين بالمعروف . ان الله يعطى خير الجزاء للذين يتحكمون فى شرهم ويسامحون اخوانهم . طوفوا بالعالم وتمتعوا بأحسن الاشياء التى خلقناها لكم .

وهذا الدين هو الذى الهم النبى الاقوال القيمة التى نجدها فى احاديثه الكثيرة واننى اذكر منها قولاً يشبه ما قاله المسيح : "حب لآخيك ما تحبه لنفسك" . وهذا الدين هو الذى الهم عليا الخليفة الرابع للمسلمين هذه الاقوال التى يعرفها كل مسلم ويقولها فى كل مناسبة : "ان السماء لا تمطر ذهباً ولا فضة ، فاعمل لدينك كأنك تعيش أبداً واعمل لآخرتك كأنك تموت غداً" من هذا نرى ان الدين يشدد فى الواجبات التى يجب على المسلمين ان يعاملوا بها انفسهم واخوانهم ، ولا يعلق اهمية كبرى على الصلاة .

ان الدوق داركور وكذلك معظم الاوربيين الذين القوا نظرة عابرة على القرآن يؤكدون ان هذا الكتاب المقدس ملئ بالمفارقات . أليس من الواضح ان يحكموا على هذا الكتاب الجليل بدون ان يكونوا ملمين باللغة التى كتب بها ، وبدون ان يعملوا حساباً لروح شرائعه أو يدركوا قصد شرعنا والملابسات التى أنزلت فيها هذه الآيات ؟ هل يمكننا مثلاً ان نفهم ونقدر قانون نابليون اذا كنا لا نراجع الملفات التى تحتوى على المناقشات والآراء التى أوصلت لقبوله ؟

ان المفارقات التى يصطدم بها الأوربيون ليست الا ظاهرية ، ولا وجود لها عند الذين يدركون اسرار كتابنا المقدس . انما نجد من المفارقات حقاً فى تفسير القرآن وهذا أمر لا مفر منه ، كما كان فى الحديث الذى دار بين

عمر وبين ابن عباس الذى قال بإمكان ظهور تباعد فى الآراء بين المسلمين عن طريقة فهم اوضاع من القرآن ، فدهش عمر وسأل صاحبه كيف يمكن لشعب واحد له نبي واحد ويفهم القرآن بطرق مختلفة ؟ ولكن ابن عباس قال له يا امير المؤمنين .. ان القرآن ظهر بيننا وقرأناه ونحن نعلم لماذا وتحت اى ملابسات نزلت تلك الايات ، ولكن الشعوب التى ستأتى من بعدنا وتقرأه لن تتعرف روح هذه المبادئ ، وعلى ذلك ستكون لهم فيها آراء مختلفة وسينقسمون وقد تقوم الحرب فيما بينهم . عند النقاد كانت رسالة محمد سياسية أكثر منها دينية ، ومن وجهة النظر الدينية البحتة ، فان النبي اراد بكل بساطة ان يصلح من شأن المسيحية وينقذ وحدانية الله التى غاصت فى الفكرة المظلمة المعقدة التى هى "الثالوث المقدس" وان يقضى على تلك الخرافات السخيفة والمظاهر الرمزية التى جاءت عن الوثنية الرومانية واليونانية . ولنعد الى المسيحية عند ظهور نبينا ، فان تلك الديانة اثارت مناقشات كان اساسها ألوهية المسيح ، تلك الفكرة التى كانت مقبولة فى وقت ما ومرفوضة فى وقت آخر من الحواريين ، وكانوا يناقشون أيضا ألوهية روح القدس وطبيعة المسيح وهل هى حقيقة الهية أم إنسانية أم مختلطة ؟

إن المسيحية قد ألغت العقل والادراك الإنسانى وكان اهل الثقة من رجال الكنيسة يقولون لا تبحثوا ولكن

أمنوا . لقد ارتفعوا الى حد الاعجاب بالزهد فى المال . كانت ديانة غير مفهومة من أغلبية الناس .. تبشر بالعزوبية وتعذيب الجسد فتدل بذلك على منافاتها للطبيعة البشرية ، وكانت أداة للدسائس ومنبعا للمؤامرات ، ومزيجا مخيفا لافكار طيبة وأخرى سيئة وخليطا من الانظمة غير الواقعية ومجموعة من المبادئ المتناقضة تتصارع مع العقل ومع السلطة ومع الطبيعة . انها شئ غير معقول بالمرّة ، فهى سلسلة من المفارقات كقطعة قماش مهلهلة وكل ذلك باعتراف أشد الاشخاص تدينا بالمسيحية ، وازاء كل تلك التضاربات ظهر رجل من البلاد العربية نادى بالعقل والاعتزان .

ومن كان هذا الرجل ؟ . يجيب الدوق داركور بأنه رجل منافق فاسد يهوى اللذة .. أه ياسيدى الدوق وهل انت حقا مقتنع بهذا الذى تقول ؟ انه يحب النساء وله زوجات كثيرات كما تقول .. وأنا اجيبك بان جميع تلك الزيجات كانت لاسباب سياسية وبذلك ضمن مساعدة أسر الاصهار .. وهل الرجل الذى يحب المتعة يتزوج من طفلة عمرها تسع سنوات أو من امرأة فى سن الخمسين أو من جارية أو من امرأة قبيحة الشكل ؟ ومحمد تزوج من النساء الأربع .. ولكن هل القناعة فى حياته التى كانت تجعله يرضى أحيانا ببضع تمرات من البلح لوجباته يمكن أن تفى مع طبيعة كثيرة المطالب ؟

وهل يمكن أن نتصور جدياً أن رجلاً اخذ على عاتقه إصلاح الدين والعادات وقوانين العالم اجمع والذي حقق هذا المشروع الجبار يكون لديه الوقت ليحيا حياة أى عربيدي باريسى ؟ وهل من كان مثل باستور وليتريه وهو جو واديسون يمكن أن يشك فى أنهم يعيشون حياة فاسدة حتى ولو كانوا يأوون مائة امرأة ؟ وهل العمل الذى انجزه محمد من وجهته الدينية والسياسية لا يفوق فى عظمته وفى متاعبه وفى نتائجه ، كل ما أنتجه الفكر الإنسانى فى الماضى والحاضر ؟

حقيقة أن محمداً يقال : "بأنه يحب النساء" كما نقل عنه الدوق داركور ، المقصود من احاديثه اذا قلنا بأنه كان يحبهن لاجسادهن .. انه احبهن مثلما كان يحب الصلاة . انه كان شعوراً بالعطف الخالص ملئ بالاحترام والمعزة والحماية ، ومن هذه الناحية فاننى سأقول أن محمداً احب المرأة كثيراً .

ان المرأة كانت عند العرب الوثنيين شىء رخيص ، وكانوا يسيئون معاملتها وكانت فى اكثر الاحيان تدفن حية عند مولدها . فلما جاء محمد أطلق سراحها ، وجعل لها حياة محترمة واسترد لها حقوقها المهدرة . وكان من اوائل احاديثه قوله : "اتقوا الله فى معاملة الضعيفين المرأة واليتيم" . وهكذا يفهم المسلمون حب النبى للمرأة . ان الاسقفى فى كتابه "قواد الاخبار" وابو

اسحاق ابراهيم فى كتابه "فكر القوانين" والمقنع اتفقوا على تفسير الحديث وعلى استبعاد فكرة المتعة عن ذهن النبى . وتلك كانت وسيلة فى التفسير للفرق الدقيقة فى المعانى المختلفة للكلمات التى لا يستطيع الاجنبى ان يميز بينها .

والدوق داركور لا يريد ان يقف عند هذا الحد ، وليبرر الرعب الذى استشعره عن حياة النبى محمد ، ذكر قصة الـ ٧٠٠ الذين امر النبى بقطع رؤوسهم .. ولكن هذا حادث تافه فى تاريخ الحروب وقد كان محقا وقبل ذلك متحققا من الدوافع المشروعة لهذا الاجراء . واذا عدنا الى تلك الحقبة نجد فى بداية الاسلام الدسائسين والمتآمرين والجرائم التى ارتكبوها ضد شخص النبى ليقضوا على هذه الديانة الجديدة ، ولا بد ان نستخلص انه لولا تلك الاجراءات المشددة لمات هذا الوليد فى مهده .

وهل كانوا يريدون من النبى ان يضحى من اجل هؤلاء اليهود بحياته وافكاره ! أى ان يضحى بالعظمة والازدهار والمستقبل المشرق الذى كان يعده لوطنه وللإنسانية .. اليس هناك نخوة وطنية وإنسانية ؟ وهل من الممكن حقا ان تقوم ثورة كبرى دون ان تسكب نقطة من الدماء ؟ الا يكلف اى اختراع بسيط حياة الملايين من الضحايا ؟ وهل فى جيوش قسطنطين لم يصبح الصليب هو شعار المعارك الدموية واصبح المسيح الوديع الها للحرب ؟

وهل نسينا حروب المسيحية فى القرون الوسطى ؟

نعم .. ان المسلمين قد اعلنوا الحرب على الكفار ولكن لم يكن هذا بقصد ان يفرضوا عليهم دينهم وانما كان بقصد عمل فتوحات مثل جميع الشعوب حينذاك . وحتى الآن تلجأ أوربا المتحضرة الى سحق بعض الشعوب التى لا تقوى على الدفاع عن نفسها تحت ستار نشر الحضارة بينهم ؟ وهنا يشهد التاريخ العادل بأن المسلمين لم يقهروا الضمير مطلقا . ولم ينصبوا حطب الحريق ولم يقوموا بتعذيب مسيحي أو يهودى ، ولكن على العكس تماما تركوا لكل الذين انتصروا عليهم حرية الدين والعادات واطهروا كرم الاخلاق باشراكهم فى حكومات بلادهم .

أرجوكم ان تحكموا بلا تحيز وافصلوا بين العمل الدينى وبين العمل السياسى ، ستجدون ان الاول قد انتشر بلا اذلال ولا ضغط ولا قسوة وفى جو من حرية الضمير المطلقة ، اما من الناحية السياسية فقد اريقَت الدماء فعلا ، ولم يكن السبب فى اراقتها اقل عدلا ولا منفعة من السبب الذى حارب من اجله الاسكندر او نابليون مما جعل أوربا وقتئذ فى حالة حرب وتسليح مستمر .

وقبل ان اختم هذا الكلام النظرى عن الدين ، أود ان افسر فى بضع كلمات مذهب القدريّة الإسلامى : ان

الأوربيين يتصورون بغير تعقل ان المسلمين اشخاص مسلوبو الحرية وينتظرون السماء تمطر عليهم افراخاً مشوية ! وهذا خطأ فاحش فجملة " ان شاء الله " التى يردها المسلمون لا تعتبر الا ترجمة لجملة " ان اراد الله " عند المسيحيين .

إن حرية الإنسان ذكرها القرآن بطريقة قطعية لا تقبل الشك ، وان فى الآيات التى ذكرتها من قبل وغيرها ما يبرهن على ذلك . عندما يقول الله : " من يعمل مثقال ذرة خيراً يره ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره " وعندما يقول : " ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم " . فانه يربط فى وضوح النتائج بالاسباب والجزاء على الاعمال بالنتائج . أليس بمثل هذه الطريقة وضع " اوجست " نظريته وتوسع فيها " ليتريه " ؟ ولكن من المؤكد ان الإنسان ليست له حرية مطلقة ، فهناك عوامل كثيرة تحد من هذه الحرية مثل المناخ والتربية والبيئة وخصوصاً عامل الوراثة الخفى . وهذه العوامل الاكيدة تؤدى حسب القضاء والقدر الى نتائج مؤكدة .

والقضاء والقدر الذى أراد لابن المجنون ان يولد وفيه بذرة الجنون ولا يمكن للإرادة الإنسانية ان تفعل شيئاً ، كما توجد أيضاً التصرف والاشياء غير المتوقعة ومجموعة الظروف الحسنة او السيئة التى تؤثر على تصرفات الإنسان . كل هذا يشكل فى نظر المسلم القضاء والقدر

أى الشئ المجهول والصدفة والحظ ، هو الإرادة الخفية التى لا يمكننا ان نعمل لها حسابا ، وهو الشئ الذى لا يمكننا ان نتقيه . أو نرغبه أو نخفيه وهو الشئ الذى يجعل ميكروبا ما يقتلنى ولا يقتل جارى ، أو ان يهوى حجر على رأس برىء عابر سبيل فيفتح جمجمته . ومن المفهوم كذلك ان القدر لا يستطيع ان يمنع شخصا عن العمل ولا ان يتقى شيئا بالحدز ، بل عليه ان يعمل كل ما فى وسعه ثم يستسلم للقضاء والقدر .

وربما لن يكون من غير المفيد ذكر قصة الاعرابى الذى ترك جملة أمام الجامع دون ان يربطه ، وعندما دخل الجامع قال للنبي اننى تركت جملى للعناية الالهية ، فرد عليه النبي قائلا : " اذهب واربطه ثم اتركه للعناية الالهية " . (اعقلها وتوكل) ولا يفوتنى ذكر الحديث النبوى : " خذوا الدواء لأن الذى خلق الداء خلق أيضا الدواء " .

واظن ان بهذا يمكن احتساب كل الناس من القديرين . وأقول مع هذا اننى لا أجد فيه سببا للتكاسل بل اراه دافعا إلى العمل . وذلك هو تفسيرى للقدرية التى كانت عن أشد الرجال العاملين وأخص بالذكر نابليون . واظن أخيرا ان القدرية موجودة فى جميع الاديان تقريبا بما فيها المسيحية . ألم يقل المصلح لوثر " ان أحسن الاسباب أو السبب الوحيد لنزول النعمة يكون باختيار الله

وارادته دون كل العوامل . وان اعمال النية لا تكفى
للشفاعة وبالتالي لا تفيد الإنسان ، وأن ارادته اسيرة فى
نفسه وأن الله وحده هو القادر على حمايتنا " .

انه من المفيد للدين عند ظهوره ان تكون المبادئ
التي ألهمت على تكوينه متماسكة لا الزمن هو الذى يرقد
لتماسكها ، فنتمكن بذلك من الحكم على قيمتها ، ولذلك
فقد رأينا اوائل العرب تحت حكم الإسلام يقبلون على
العلوم والفنون بنهم وشغف ، ويسابقون العالم فى
ممارستهم الصناعة والتجارة ويصبحون فى اقل من قرن
من الزمن مسيطرين على جزء كبير من العالم .

وانى أسائل الدوق داركور عما تسبب فى الحركة
العجيبة للنشاط الذهنى والأدبى ان لم يكن الفضل فيها
يرجع الى الدين الجديد ؟ ويوجد فى تاريخ العرب فترة
ازدهار طويلة بلا جدال ، ظهر فيها علماء لهم أسماء
ومؤلفات وصلت الينا وعالجوا فيها جميع فروع المعرفة
الإنسانية بكل مهارة وهذا امر لا يمكن انكاره برغم كل
مزاعم الدوق داركور .

لقد تقبل الإسلام جميع الاصلاحات والتطورات ، ولكن
بعد ان اعطاها الطابع الإسلامى ولقد اشار علماءنا الى
وسائل ونظريات يجب تغييرها كلية لتلائم الزمان
والمكان .. وليس هنا مجال تفنيدها ولكنها وجدت فعلا .
وانى اتساءل لماذا لا يلجأ المسلمون فى هذه الايام الى

استخدام هذه النظريات كوسيلة للارتقاء . ان المسلم لديه افكار تختلف عما لدى الاوربي ، وما يروق للاول قد لا يروق للثاني الا نادرا ، وعدا ذلك فان الطيب والمفيد لهما مظاهر متعددة ، واذا كان يوجد الآن بجانب الحضارة الاوربية حضارة اخرى اسلامية محضة فهذا لن يكون فيه الا كسبا للتقدمية .

الاسلام الذي كان في بدايته مثمرا للغاية كيف يصبح فجأة عقيماً ؟ هل يكون قد تغير بالصدفة ؟ لا ، الدوق داركور يفترض ذلك ولا أنا أيضا .. ولكنى اؤكد بان الدين الاسلامي لا يمكن ان يتغير ، فان اساسه استمر كما كان ، وهو اليوم مثلما كان بالامس ، والمسلم هو الذي يؤمن بأنه لا يوجد غير اله احد هو الله وان محمدا هو نبيه .

وقرآن الامس هو قرآن اليوم ، ولا يوجد حرف واحد اضيف اليه أو حرف واحد حذف منه . لكن اذا كان الدين لم يتغير فان الاشخاص قد تغيروا بشكل فظيع .. فهل المسلمون اليوم مسلمون حقا ؟ اننى أتألم غاية الألم كلما فكرت في ذلك . وهل يتفق الاسلام مع الخلافات والانقسام والحسد وعدم الاكتراث والكسل والجهل والخرافات التي نراها بين المصريين الذين لم ينالوا قسطا من التربية والتعليم والذين يكادون يعيشون في عزلة عن مبادئ ديننا السليم ؟ وهل هو الاسلام الذي امر بفتح نواد ليلية ونشر الربا حتى عم الارياف جميعا ؟

وهل هو الإسلام الذى أوحى لعلمائنا أن ينظروا للحساب والجغرافية والكيمياء والطبيعة وعلم الفلك على أنها أشياء خطيرة فيها نفاق ؟ وهل هو الإسلام الذى طلب من الشعب المصرى أن يلقي بنفسه وبأمواله تحت اقدام رؤساء طغاة وجبابرة ؟ وهل يقبل الإسلام بتكريم الجاهل ؟ وهل يسمح الإسلام لزوج بترك زوجته وأولاده لاشباع شهوة دنيئة ؟ وهل الإسلام يقبل أن تمتد العفانة بسبب القذارة والاهمال حتى الجوامع ؟ نعم .. ان الاشخاص وحدهم هم الذين تغيروا ! وتحت سيطرة رؤساء فاسدين وفى حماية سلسلة من التحكيمات الاجنبية الوحشية الجبارة الواحدة أشد من الأخرى ، انحل الاشخاص تدريجيا وفقدوا يوما بعد يوم بعضا من فضائلهم وأخذوا ينغمسون فى الرذائل .

ولقد تخلوا عن العلوم والفنون تدريجيا حتى أصبح الجهل المطبق هو المسيطر على عقولهم ، ومن ثم رأينا أشد الخرافات سخفا تنتشر فى كل جانب . وأصبح الدين هو ايضا شكلا ورمزا وكلمة متلعثمة بدلا من أن يكون الدليل العملى للنفوس والمنازة التى تضىء الاعمال . وذلك فيما اعتقد يفسر تماما حالة الانحطاط التى انغمس فيها المسلمون . واننى لاحظ ان المسلمين كانوا على مستوى عال عندما كانوا يطبقون سياسيا النظام الإسلامى وكذلك كانوا عندما كان سلوكهم فى الحياة مطابقا للأخلاق وللتناليم الإسلامىة ، وعندما تخلوا عن

تلك المبادئ كان هذا ايذاً بأفول نجمهم . واذا كنت اريد ان ابين اسباب انحدار العالم الإسلامى ، فانى اضع بين العوامل المهمة بل على رأسها عدم تنفيذ التعاليم الدينية .

ومهما يكن من أمر فمن الملاحظ ان الدين الإسلامى لم يتخل أبداً عن تكوينه ومبادئه الأولى مثل المسيحية ، ومنذ القرون الوسطى وكذلك الى اليوم انحرف الفكر المسيحى عن منبعه . فان براءة البابا من الخطأ وعزوبية القساوسة والاعتراف وبيع صكوك الغفران عن الخطايا الماضية وحتى عن الخطايا المستقبلية والترانيم فى الكنائس والانوار والصور والملابس الكرنفالية متعددة الالوان ، كل هذه الاعمال دخيلة على الدين المسيحى بواسطة رجال الكنيسة . ولم يكن هناك الا الاصلاحات التى نادى بها "لوثر وكالفن" التى انقذت الفكر المسيحى من ضغوط كبار رجال الدين الذين لم يتورعوا عن السخرية من قصة المسيح ، والذين بمسلكتهم المبتذل ألّفوا بالدين فى الوحل .

ان المسلمون يعتقدون ان الدين الإسلامى هو من دين المسيح او هما دين واحد ، وان رسالة محمد ما كانت إلا لاصلاح الفساد الذى طرأ . ولهذا السبب وطالما ان المسيحية لم تتطهر تماماً ، فسيظل المسلمون بلا ادنى شعور امام كل حسناتها .

وفى الواقع ان كل المراقبين لاحظوا ان المسلمين لم يتأثروا مطلقا بالدين المسيحى ، وهذا مما يزعج الدوق داركور ولكى يهدىء من روعه فانه اخذ فى مهاجمة المسلمين بزعم انهم اعداء للحقيقة وانهم من الفساد لدرجة تجعله لا يتأثرون .

فلنترك جانبا هذه الخواطر اذا شئتم ودعونى اقول الآتى : اليوم وقد تمت التجربة والدلائل الصحيحة قد اثبتت بان الإسلام فى تقدم مستمر سواء بين الشعوب الهمجية او بين الشعوب المتمدينة ، كل ذلك بلا جيوش او مال او مبشرين ، فى الوقت الذى زيف فيه الدين المسيحى بواسطة رجال الدين ، وتقوقع فى داخل نفسه باسم العلم والسياسة ، يبحث بدون جدوى عن طريق ينفذ منه الى المناطق المتأخرة .

القول الفصل الذى أود ان اقلوه للدوق هو ان العقلية البسيطة قد تدرك دائما المعنى الأول بينما العقلية القوية لايمكن أن تهضم المعنى الآخر .

المعنى الخلقى يتفاوت عند الإنسان حسب التربية والدين والعادات . ولا يمكن أن تُصور - كما تعلمت - بوجود أخلاق واحدة عالمية . والملاحظة حتى السطحية للناس تبين أن كل عمل يتصل بالأخلاق والضمير نجد له صفات من كل لون على جميع المقاسات . فالذى يتغذى بلحم البشر والذى يقتات بالنباتات والانجليز واليهود والبوذيين كل هؤلاء يفهمون ويمارسون التعاليم الأخلاقية بطرق مختلفة . حتى فى المجتمع الواحد نجد إمام الأفراد بالأخلاق يتباين .. فالملكية التى تعتبر سرقة عند بعض الناس (الرافاشول) هى حق مقدس عند الرأسمالى .

والمسلمون ينظرون الى المثل الأخلاقية بنظرة تختلف نوعا عن نظرة المسيحيين لها ، كما أنهم يواجهون الحياة ويمارسونها بصورة مختلفة أيضا . وفضلا عن ذلك فإن المسلم لا يركز مطلقا كل آماله على هذه الحياة ، فانه غالبا ما تكون له أوام يحلم بها راضيا ويفضلها على الحقيقة مهما كانت مغرية ، وبوجه عام فانه يظهر عدم اهتمام بكل ما يجذب الأوربيين ويغريهم . فالمائدة الشهية والمناظر الممتعة ومباهج الحياة التى تشغل جانباً

كثيرا من حياة الغربيين ليس لها الا تأثير بسيط على نفسه . وعلى ذلك فان المسلم عموما لا يهتم بالسعادة التى يجرى وراءها الناس فى هذا العالم ، بل هو يشك حتى فى امكان وجودها فى هذه الدنيا . وهو يقصر نفسه على احلامه التى تقوم عليها المتعة الوحيدة الحقة والتى يرى انها الجديرة بشغل ذهنه زاهدا فى المال وفى ترف وفى المقدرات والمباهج التى ينظر لها على انها اشياء عابرة كاذبة وعلى انها افعالا تبعده عن الطريق المستقيم ، ولذلك نجده وقد بدا لنا وقورا وصامتا وحزينا .

وهو يخشى القيام بالوظائف العامة لانه سيحاسب عن كل عمل ويخشى أن يستجوب بشدة عن الطريقة التى أدى بها هذا العمل . وهو يتحاشى الاختلاط بالناس لانه يجد خطورة فيما يقدمونه من وسائل الترفيه ، وهو لا يرغب فى الربح الكثير لانه يجب ان يتأكد أولا من انه عن طريق حلال . ولذلك فهو يكره أصلا هذا المعدن الرخيص (النقود) وأيضا فهو ينفقه دون أسف ، وكثير من المسلمين اضاعوا ثروتهم فى مساعدة الآخرين ، فهل هناك دليل أقوى من هذا على الزهد فى المال ؟ وان عددا كبيرا من المسلمين اليوم يقبلون الأرباح ولو انى لا أعرف احدا منهم يتعامل بها بقصد المنفعة ، وكذلك هل تتصورون ان المتعة الجنسية فى نظره ليست الا متعة رخيصة لرغبة وقتية ؟ ان جميع الصعاب التى يصادفها

المرهفون فى الحب وتسمو بهم الى درجة عالية من الفن وتنال تقديرا عظيما فى الغرب ليس لها صدى فى نفوس المسلمين الأبرياء ! وبما اننى قد تجونث كثيرا فى هذه النقطة الوعرة فاننى أضيف أيضا بأن المسلم منهما كان فاسقا فهو لا يستسلم كلية للفجور بل يحتفظ دائما برزاة تمنعه من ان ينحدر الى احط الدرجات .

”ان فى قلب كل رجل شيطانا يرقد“ .. كلمة قالها شاعر معروف وهو على حق خصوصا فى أوربا حيث توجد مفاسد يشتمز المسلم من فعلها ، ومن بعض الحيل التى لا يمكن ان يستسيغها ولذلك فان المسلم غالبا ما يكون طاهرا واذا ما وقع مرة فى الفسق فانه لا يتردى الى حد مخالفة القوانين الطبيعية .

اذن لماذا يدعى الدوق داركور بأن الإسلام يشجع بلا قيد على المتعة المضطربة للشهوة الى حد النهم ، وهو يتحدث دائما عن الشهوة والفسق والفساد ولكنه لا يقول أين رأى كل هذا . ان الشرقى الذى يزور أوربا مرة يعود بلاشك مبهورا بالجمال المتنوع الذى اوجدته الحضارة المعقدة فى جميع اركان البلاد ، ولكن هذا الاعجاب يمتزج دائما بشعور الاشتمزان الذى تبعثه حالة الانحلال الخلقي والضلال الذى ينتشر فى كل مكان . وهل يحس الأوربى بنفس هذا الشعور عندما يزور بلدا إسلاميا ؟ وهل لا يتضجر غالبا من نقص المتعة عندنا ؟

ان احصائية فرنسية تؤكد انه يوجد من بين النساء محترقات الفجور رسميا واحد واربعون فى المائة من القاصرات ، وان اكثر من ربع المواليد اطفال غير شرعيين ، وان المجتمع يفقد سنويا حوالى مائة وخمسين ألفا يموتون فى لحظة الولادة او فى اثناء الحمل ، والاحصائية لا تذكر الا حالات الاجهاض وما يستتبعها من حالات قتل الاطفال المعروفة . انها يجب ان تقدر بحوالى نصف مليون ضحية وكما قال الكاتب الكبير "يوليوس سيمون" «ان الطفل الطبيعى ينجو من الموت باعجوبة» . الا يبين هذا الرقم الكبير حالة الفساد المتزايدة ؟

انكم تتهموننا باننا مازلنا نمارس الرق حتى يومنا هذا ، ولكن ألا ترون انكم تستعبدون السود بمنتهى الفظاعة ؟ ان هذه المعاملة القاسية قد كتبت عنها جرائدكم وسجلت عليكم من معظم الكتاب فى جميع انحاء العالم بحيث يكون من الفضول تكرار الكلام فى هذا الموضوع .

وبالاجمال فان جماعة الشهبانين فى اوربا لم تنقرض بعد ، بل على العكس يوجد رجال كثيرون ليس لهم غرض فى الحياة الا ان يتمتعوا بكل شىء وبجميع السبل ، والبعض منهم يفخر بانه شهد وعمل اكثر من اللازم لدرجة ان احساسه تبلد ولم يعد يخجل او يتأثر بشىء وهؤلاء هم الذين فقدوا الاحساس السليم ، فضلا عن الذين

اصيبوا بنوع من الهستيريا والانحطاط والفساد . وكذلك يوجد نساء كثيرات لا يرغبن فى ان يكن آلات لتفريخ الاطفال ويفضالن فقط ان يلمعن فى العالم !

اننا نعلم انكم اخترعتم ادوات حربية يمكنها ان تقنى ملايين البشر فى ثوان معدودات ، وآلات تقرب المسافات وأخرى حسابية تعطى للفرد أو تأخذ منه ملايين الفرنكات فى أقل من أربع وعشرين ساعة ، ولقد اوجدتم مبادئ سليمة لتحكموا بها الافراد ، وتعلمون فى المدارس النظريات البديعة فى علم الاخلاق .. ولكن هل استطعتم اخراج رجال اصلح ؟ اننى اشك فى ذلك ، أليس صحيحا ان التعاليم الاخلاقية لم تكن بالنسبة للكثيرين الزاماً بأن يكونوا افراداً صالحين وانما هو الخوف من رجال البوليس ومن مواد قانون العقوبات ؟

نعم ، ان فى أوروبا لشراً وشرّاً مستطيراً .. وهذا ليس بمستغرب ، فان الحضارة تمكنت حتى الآن من بث النور وتمكنت ايضا من ابعاد الفضيلة . انها اهملت توعية القلوب وهدمت العقائد القديمة واوهام القدر والاحلام الجميلة التى لم تكن فقط تبهج الحياة بل كانت ايضا تهذب الهوى وتكبح الشهوات . وهى التى زعمت ان السماء خاوية وان الأرض هى الجنة الوحيدة الممكنة ، وان الإنسان ينحدر من القرد وان الحكمة معناها ارضاء الرغبات وبجانب ذلك كلمات أخرى رنانة عن الاخوة

والاحسان والواجب والتضحية ، كلمات ظهرت لتضفى على الحديث طلاوة ولكى تخدم سداجة البسطاء !

ان المسلم يرتبك اذا القى حديثا عن الاخلاق لمدة ساعة ، وعنده ان التضحية لأخرين ليست من العلوم التى تلقن بل هى شىء يسرى فى الدم ، وجميع السواح قد لمسوا تلك الصفات الصادقة التى تدعو الى احترام المجتمعات الإسلامية . ان الشرف والكرم وسماحة الشعب العربى والتركى اصبحت مضربا للأمثال . والنساء عندنا لا يعرفن الطعن فى اعز الصديقات ، والرجال لا يرسلون خطابات مجهولة ليهدموا بها كيان اسرة . إن الناس فى هذه المجتمعات متحابون حقا ، والملاحظ ان المعاملة الحسنة هى التى تسود بين الافراد كشعور طبيعى صادر عن القلب ، وليس اساس الترابط بشخص ما هو منفعة حالية او مستقبلية او للتسلية والترفيه ، ولكنها المحبة القلبية هى التى تجعل هذه الصداقة متبادلة .

اننى اعلم للأسف بأن هذه الاحاسيس الجميلة فى طريقها الى الزوال .. لانه فى كل مكان يدخله الأوربيون يتقلص هذا الشعور الجميل ، ولست أنا أول من يقول بهذا ، فقد قرأت اخيرا كتابين عن تركيا الأول تحت عنوان "مساوىء الشرق" والثانى "تركيا الرسمية" ولا يمكننا ان نتهم هذين الكتابين بمحاباة الاتراك ، ولقد

وجدت فيهما ان المسيحيين هم قطعاً الذين افسدوا المسلمين وهذا ايضاً هو حكم بعض اصدقائى من الأوربيين . إن النشالين والمزورين واللصوص والمرابين وقطاع الطرق واصحاب الكباريهات والاشخاص عديمى الذمة من بين الشرقيين والأوربيين هم الذين نشروا الرزيلة بين المسلمين ، ولكى يدافع هؤلاء عن اموالهم وحياتهم ضد المعتدين تعلموا هم ايضا الكذب والسرقة ، والغش .

وينقل الدوق داركور حديثاً دار بينه وبين احد القضاة يبين فيه ان الفلاحين يكذبون ويستعينون بشهود الزور أمام المحاكم ليدافعوا عن انفسهم ، الى حد ما هذا صحيح ، ولكن الذنب فى هذا يرجع الى المرابين والمزورين من الاجانب الذين تحايلوا بجميع وسائل الغش والخديعة لينتزعوا من الفلاحين اراضيهم .

والذي يؤكد صحة نظريتى اننى وجدت نفس الرأى عند احد الرجال الممتازين وكان يشغل لبضع سنوات مركز قاض فى المحاكم المختلطة ، وهو مؤلف الكتاب الممتع الذى صدر فى جزعين تحت عنوان "مصر وأوربا" وسوف اعرض رأيه الذى كتبه عن صدق المصريين واقارنه برأى القاضى الآخر الذى سبق الاشارة اليه ، يقول فى صفحة ٥٥ من الجزء الأول : من المحال ان نتعرف على المصريين المسلمين المتحضرين بدون ان نشعر بتأثير حسن من ناحيتهم ، اما عن صدقهم فلا

يمكن الا ان نعترف بانهم صرحاء وخصوصا فى علاقتهم مع الاوربيين ، وهم فى طبيعتهم الكتمان والرزانة ولهم كل الحق فى تفضيل السكوت عن الكلام الجزافى ، ولكنهم ليسوا منافقين ولا كاذبين سواء فى الخدمة او خارج العمل ، ولهم من طباعهم ودينهم ما يبعدهم عن مغبة الكذب .

”وبوجه عام ، فان التمسك بالصدق منتشر بين الطبقات الممتازة اكثر منه بين الطبقات التى تنقصها الحضارة . وهو كذلك ايضا فى مصر ولا يمكننا ان نقول بان الفلاحين والمصريين الفقراء من سكان المدن هم اكثر كذبا او اقل صدقا عن مثيلهم من الفلاحين او الافراد غير المتمدينين فى اوربا . وفى الحقيقة يجب ان نستثنى هؤلاء الذين افسدهم العمل مع الاوربيين والاجانب ، اعنى الاشخاص الذين لا وفاء لهم والذين يتظاهرون بالعظمة دون اى احترام والذين تتميز اعمالهم بالقسوة والاحتقار لغيرهم ، وهؤلاء لا يعترفون مطلقا بالحقيقة ، بل فى سبيل قضاء مصالحهم يكذبون بلا خوف . ان الفلاحين الذين ذاقوا العذاب من بعض الانتهازيين الاجانب الذين استغلوهم تحت الحماية القنصلية لا يصدقون فى علاقاتهم مع الاوربيين واليونانيين او ”الاجانب الشرقيين“ او عندما يتقدمون الى المحاكم المختلطة التى لا يشعرون نحوها باية ثقة . ولكن فيما عدا هذه الحالات يجب ان نقول بأن الفلاحين

بوجه عام صادقون فى جميع اقوالهم وفى اعترافاتهم
امام القضاء . ومع ذلك فان تجربة المحاكم المختلطة بدلا
من أن تشهد ضدهم قد شادت بفضائلهم .

ألم يسمع الدوق داركور ان اكثر الاموال التى
اغتصبها المسيحيون من المصريين كانت بطرق
اجرامية ؟ وإذا كان قد سمع فلماذا لا يقول ؟ وإذا كان لم
يسمع فهذا يدهشنى اكثر لانه صادر من شخص زار
مصر ثلاث مرات !

والآن .. هل فہتم لماذا لا يتروى المصرى عن نهب أو
اتلاف زراعة احد الأوربيين ؟ انه بكل بساطة ينتقم لنفسه
وهو بجهله يعتقد بأن جميع المسيحيين سواء ولا محل
لاحترامهم ولذلك فان القرى المصرية التى لم يدخلها
المسيحيون نجد فيها جميع الصفات الحميدة التى
ذكرتها من قبل .

يدعى الدوق بان المسلم يظن انه بقيامه ببعض
الاعمال التقليدية أو الشكليات المحفوظة يكون بذلك قد
أخلص لله ويكون قد ارضى ضميره ، ولكنى أسأل سيادة
الدوق من أين تعلم هذا ؟ الا توجد عندنا فكرة عن
الاخلاق ؟ وهل يكفى أن نقوم بالصلاة والصوم والزكاة أو
الصدقة ونقوم بتأدية فريضة الحج فيغفر لنا الله كل
شئء وليس علينا بعد هذا أى حساب ؟ وهو لكى يثبت
قوله هذا يستعين بالكلمة التى قالها الغزالى : "كل من

اعترفوا بوحداية الله وبعد ان يكفروا عن اخطائهم فى الحياة سوف يخرجون من الجحيم وبرحمة من الله لن يبقى فى جهنم فرد واحد مادام قد آمن بوحداية الله .. وكل الذين آمنوا سينتهى تعذيبهم بشرط ان يكون فى قلوبهم ولو ذرة من ايمان .

ولكن من منا لا يرى أن الدوق لا يفهم أو هو لا يريد أن يفهم كلمات المؤلفين الذين يستعين بأقوالهم ؟ من أين جاء بفكرة أن المسلم الذى قام ببعض الواجبات يكون قد أعفى من ناحية الضمير ؟ ان كل من يقرأ كلمات الغزالي لا يفهم منها الا شيئا واحدا وهو ان المسلم سيعاقب على اعماله السيئة لمدة معينة فى جهنم وبعد ذلك يخرج منها ، ويفهم منها أيضا ان العقوبات السماوية او الآلهية ليست أبدية وأن بعد العقاب يوجد الغفران . ان المسلمين يعتقدون ان الله لا يغفر الا مخالفات ما أمر به ، اما الاعمال التى تضر الناس فان الله لا يغفرها إذ يرجع هذا الى المجنى عليه فاذا لم يغفر الاساءة فان المتهم يظل فى الجحيم .

وفى تقدير المسئولية يقسم المسلمون الواجبات الى طائفتين : فروض نحو الله وواجبات نحو الإنسان وهذه الاخيرة هى المطلوبة اكثر من الأولى . أليس فى الآيات التى ذكرتها فى الجزء الذى تكلمت فيه عن الدين والتى اعود فأكررها " أن عمل الخير لا يعنى ان يتلفت الإنسان ذات اليمين وذات الشمال ويقوم بالصلاة ، ولكن الخير

فى الايمان بوحدة الله ويخلود الروح والملائكة والكتاب المقدس وباعطاء المال الذى يحبه لاهله ولليتامى وللغرياء وللشحاذين ويعتق الانسان من الرق" ؟ ألا يبرهن هذا بصورة قاطعة على أن الله يضع عبادته فى المرتبة الثانية وأنه يعطى كل الأهمية للأعمال الصالحة أى لواجبات الضمير ؟

ان الدوق لكى يبين سوء العادات الإسلامية يفترض بأن رجلا عجوزا يمكنه ان يتزوج علانية من طفلة سنها ما بين ١٠ و ١٢ سنة دون حرج من الناس . وإذا كان يريد بذلك ان يقول ان مثل هذا الزواج يحصل أحيانا فى مصر ، فانى لا اعترض ، ولكنى اضيف فقط ان مثل هذه الحالة تحدث فى كل مكان من العالم ، وهو عندما يؤكد ان مثل هذا العمل ليس فيه عيب ، ولا يجرح شعور احد ، فليسمح لى ان اقول له انه لم يعرف عنا شيئا ، برغم انه امضى فى مصر ثلاث سنوات فى فصول الشتاء ولم يتمكن من التعرف جيدا على مثل تلك المسائل الحساسة التى قد يجهلها أحيانا ابن البلد نفسه ، انى أوكد له ان مثل هذه الزيجات لا ينظر لها بعين الرضا ، وأنا اعرف شخصا رجلين فى سن متقدمة يقاسيان العزوبية المريرة لانهما يريدان الزواج من فتيات فى سن مبكرة وينتظران منذ اربع سنوات بدون جدوى ! ولكنى لا ألومهم مطلقا برغم ان العزوبية فى مصر تعتبر من الحالات التى لا تحتل .

ولكى نحكم على اخلاق شعب ما يجب ان ندرس شعب ما يجب ان ندرس سلوك الافراد الذين يتكون منهم ذلك الشعب . وانى اكرر ان فى الشرق بوجه عام ، يبدو ان الناس اقل ميلا للشر وهم لا يريدون الاذى للناس بل يهرعون لنجدتهم . والمجرمون فى اعمالهم السيئة لا يلجأون لهذا الخبث وهذا العناد وهذه الطرق الملتوية والبراعة التى يتميز بها امثالهم من المجرمين فى الغرب وبالاخص اذا كنا نريد ان نفكر فى بعض الجرائم التى ترتكب فى حق اناس نعتر بهم .

والرأى العام لا يبدى اهتماما بالفضول السئ ، وهذا التلهف الذى يصل الى حد الاعجاب فيجعل من الصالات التى تنعقد فيها المحاكم فى أوروبا وكأنها "حفلة عرض اولى" وتنتهى باشاحة الوجه عن هذه المخلوقات التعسة . ويجب ان نعترف أيضا ان الجريدة والرواية والمسرح كانت من بين العوامل الاساسية فى افساد العادات الأوروبية ، وبجانب وسائل النشر المفيدة والعروض الطيبة توجد مئات منها فاسدة . ان تلك الحرية المطلقة فى القول وفى العمل يتولد عنها بعض نتائج لا تحتمل ، فهى تضلل النفس وتهىء الخيال وتدعو الفرد الى فكرة القيام بعمل ما . ولن اتكلم عن الاستعراضات الفاسقة والرسومات والمؤلفات الفاحشة التى لها نصيب كبير فى الانحلال الخلقي الذى يعانى منه الشباب والتى تمهد لهم طريق الحياة بفتح افاق تجذبهم وتأسرهم كل الاسر .

وبالاجمال فان الدين الإسلامى يحوى اطهر الاخلاق
التي عرفها الإنسان حتى يومنا هذا والقرآن يعتبر كتاب
آداب خلقياً من الطراز الاول ، وعبثاً أن نبحت فيه عن
شواهد مثل تلك التي نجدها فى التوراة بطريقة يندى لها
جبين كل رب اسرة .

إن حياة محمد مليئة بالمثل الطيبة ، وسبق ان شرحت
ما يجب ان يفهم عن عطفه على النساء ، وحسنا يفعل
الأوربيون باستبعادهم سخافة المزاعم المفرطة عن نظام
الحريم الذى لا يعلمون عنه شيئاً.. وربما تمكن بعض
المستهترين من اقتحام منزل امرأة ما تعيش حياة اورية
لأنها تتيح لها فرصة ارضاء نزواتها وهى لا تقدر تلك
الحياة الا بمقدار ما تمنح من متعة هذا اذا اردنا ان
نسمى الفجور متعة . ولكننا نتجنى كثيراً على نساءنا اذا
ظننا بأنهن يعشن مثل هؤلاء المغامرات الفاسدات ، هذا
النوع الذى نجده احياناً فى أوربا وبين احسن العائلات .

إن الآداب الإسلامية تخلق اناسا اطهارا لهم قدرة
على اجتياز أقسى التجارب بلا ضعف ، وتجعل من
نساءنا زوجات صالحات يضعن كل شرفهن فى انجاب
ذرية صالحة وفى تدبير معيشتهن . ومن ناحية أخرى ،
إذا كان الاحسان فى الدين المسيحى شيئاً جميلاً فانه لا
يرتفع الى حد "التكافل الإسلامى" الذى يدعو الى
الاخوة بين الناس ويفرض عليهم عمل الخير ويأمرهم

بتجنب الشر ، ويذهب الى أبعد من ذلك - كما ذكرت -
فيطالبهم بإشراك الفقير في مال الغنى .

ولا يمكننى ان اختتم هذا الفصل بأفضل من ذكر
قولين من مصدرين مختلفين لناخذ فكرة عن الخلق
الإسلامى : الأول - يقول المفتى العظيم ابو إبراهيم بن
موسى : " ان المسلم المسئول يجب ان يفعل كل ما أمر
به ويمتنع عن كل محظور وعليه ان يساعد اخوانه في
حياتهم باليد واللسان والقلب . باليد هذا واضح إذ يعنى
تقديم كل المساعدات المادية الممكنة ، وباللسان وهذا
يعنى بالنصيحة والتوجيه وبتعليمه كل ما يحتاج اليه
ليكون خالص النية وليقوم بالأعمال الحسنة وليتعامل بقول
المعروف وليثنى على المحسنين وليدعو بالمغفرة لخطايا
المذنبين ، وبالقلب وهذا يعنى بحبه للخير والاشادة
بفضائل الآخرين وبغير هذا لا يكون مسلما ، والا ينفث
الكراهية وان يخشى ويعمل حسابا لأخرته " . وهو الذى
يقول : " ان المسلم لا يكتفى بالمعاملة الطيبة للبشر بل
يجب ان يشفق على الحيوان ويعامله برفق ويعمل
بالحديث التالى : " ان امرأة دخلت جهنم ليس فقط لانها
لم تعط لقطتها طعاما بل لانها منعت عنها السبيل الى
ذلك " . " ان الرحمة واجبة على كل مسلم ، فاذا ذبحتم
الحيوان فاحسنوا ذبحه " . والثانى - هو العالم القاضى
الفاضل الذى سبق ذكره فى حديثه عن الاخلاق فى
صفحة ٧٨٢ من كتابه " مصر واوروبا " يقول : " ان

الإسلام دين يستهدف الخلق الطيب ولا يقل فى حرصه عن العقيدة البارسية (١) والمسيحية . ان روح الاخلاق فى القرآن لا تختلف فى جوهرها عما جاء فى الانجيل ، ان القرآن يحث على التقشف والقناعة ويمقت اغتصاب أموال الناس ويكره الغرور ويوصى بالزهد . وينكر البخل والاسراف على حد سواء ، ويحث على التواضع والصبر وعلى العفو عن الاساءة ، كما يطلب رد الاساءة بالحسنة ، ويخص بالحرص على الامانة ويأمر بالشهادة بالحق فى مواقف القضاء دون نظر الى اية منفعة او صلة . وينهى بشدة عن النميمة والغيبة وبذاءة اللسان ، كما يحث بنوع خاص على البر بالوالدين واليتامى ويدعو ايضا الى الاحسان وعمل الخير والكرم ويضع نظاما دقيقا لصرف الزكاة لمستحقها ولمن يجب ان تعطى ومقدارها وكيفية ودوافع هذا المنح .

”والقرآن يشدد على مخافة الله وعلى ارضاء الناس والإسلام يضع فضيلة الرحمة فى المرتبة الاولى وهو لا يعلق أهمية اقل عن الانجيل فى الاخلاص المطلق لله وهو المعنى الحقيقى لحب الله فى المادة الاولى من الوصايا الانجيلية .

إن القرآن لم يورد مبادئه الاخلاقية فى قواعد مرتبة ولكنه تضمن اخلاقيات ممتازة واسعة الافاق عميقة الغور ، وانه من الخطأ الفاحش ان يشبه الناس هذه المبادئ الخلقية ”بالفريسية“ (٢) أو بالتعاليم التى تقوم

على فكرة السعادة المجردة او بالتعاليم التى تعنى بالشكل دون الجوهر ، وهى فى هذا لا تختلف عن الانجيل .

-
- (١) "البأريسية" عقيدة انشأها فارسي اسمه "زورا ستر" وهى لون من المجوسية وملوك المجوس هم هؤلاء الذين جاعوا لتهنئة العذراء مريم بمولد السيد المسيح .
- (٢) "الفريسية" معناها الطبع الخبيث المنالقي ، والفريسيون هم اعضاء مذهب يهودى كانوا يتظاهرون بالتقوى والصلاح فى الظاهر فقط ، ولقد قال عنهم المسيح انهم مثل القبور المدهونة فحقدوا عليه وتامروا مع الامراء والقساوسة على صلبه حيا .

الإسلام والتعليم

خصص الدوق داركور فصلا من كتابه للحركة التعليمية في مصر ، وفي الحقيقة هو اراد ان يقدم طعنا دسما ضد الاسلام ، وادعى بان نقص الفنون والعلوم في المجتمعات الإسلامية انما يرجع لتأثير الإسلام السيء ، وتمادى لدرجة انه حاول تجريد هذا الدين من العمل المتحضر الذي قدمه للعالم ، فينتزع بذلك ميراثه العظيم ومكانته البراقة واعظم صفاته من العزة والعرفان بالإنسانية . ولكن ليطمئن المسلمون فانه لا يوجد في كل ما قاله أى شيء جدى .

عندما قام الدوق بمثل هذا البحث الخطير لم يكلف نفسه عناء البحث فى كتابنا المقدس . أو فى اقوال واعمال نبينا ولم يقدم أى دليل او سند كيفما كان . ولم يحاول - مثل كل الناس - أن يتحرى الدراسة قبل أن يحكم ، وهو يعترف بأنه لم يقرأ أى مخطوط عربى فضلا عن انه ينقصه تخصص عالم مستشرق مثل "ساديو" الذى اعترف الدوق بعجزه عن منازلته فى هذا الميدان ، ومع ذلك لم يتورع عن مهاجمة آراء هذا العالم القدير الذى يجله الشرق اجمع لاستقامة خلقه ولحكمه النزيه ، والذي

يكفى ان يدلى ببعض الحجج ليهدم بها كل تقولات الناس . يقول له قائل .. إن العرب انتصروا فى هذه المعركة أو تلك ويقدم له اسماء القواد ويروى له تفاصيل المعركة ويرسم له الاماكن التى تشهد بذلك ولكنه يصير على عدم الاقتناع وعلى أن الاشياء التى قدمت له غير صحيحة ، ولقد حرصت على نقل هذه الكلمات لانها تبين حالة الدوق النفسية التى لا تنقصها الغرابة ، ولأنها حالة الشخص الذى لا يريد ان يفكر الا فيما يرضيه ، وهذا دليل التعصب والصلف والمكابرة فى المعلومات التى يقطع بصحتها التاريخ .

ولذلك فانى لا أرى داعيا لمناقشته فى هذه النقاط التاريخية ، وإذا كان كل ما كتب فى هذه الناحية على يد أشهر المؤرخين فى الشرق أو فى الغرب لم يقنعه فقطعا لست انا الذى يستطيع القيام باقناعه . ولكن يكفينى ان اقول فى كلمة عابرة ان الخلق العربى اضى مدنية براقة على العالم الإسلامى فى العصور الوسطى بينما كانت أوروبا تغوص فى اعماق الظلمات . وإذا كان بعض المؤلفين من أمثال "رينان" قد حاولوا أن يثبتوا ان العرب لم يقوموا بدور ايجابى فى تكوين تلك الحضارة المشرقة ، فاطن أنه لا يوجد من يخالفنى فى انها كانت من أعمال المسلمين . وإذا نظرنا الى تأثير الدين الإسلامى الذى كان قويا حينذاك لا نجد انه كان يقف عائقا فى سبيل ظهور تلك الحضارة وهذا هو ما يجب ان نذكره باهتمام .

ان الإسلام بلا شك لم يمنع - تحت أى ظرف من الظروف - من تطور العقلية والمعرفة الإنسانية أو من ازدهار العلوم والفنون والاكتشافات القيمة التى انازت السبيل للقرون الماضية . ان المناظرات العظيمة فى تلك العصور التى كانت تستهوى العقول والتى كانت تبحث فى الاصطفاء وفى التحكيم المطلق وفى تداخل الإرادة الالهية فى الاعمال الإنسانية وحتى فى المبادئ المقدسة للقرآن ، وكانت هذه المجادلات تدور جهارا فى الجوامع وفى حضور علماء الإسلام من العرب ، والعلماء الاجانب والمسيحيين الذين ينتمون لمختلف المدارس كانوا يشاركون فى مناقشة الآراء فى حرية مطلقة ، وبذلك وبفضل تلك المناظرات الحرة الكبيرة ارتفع هذا البناء الشامخ الذى اقامه الفكر الإنسانى الا وهو الشريعة الإسلامية التى كانت مجهولة من العلماء الأوربيين والتى كأن يظن بعضهم ان اصولها منقولة عن الشريعة الرومانية وهى فى الواقع مستمدة كلها من القرآن الكريم واحاديث النبى .

إن عددا من كبار الرجال فى ذلك العصر ممن اشتهروا بمؤلفاتهم العلمية شهدوا بأن العلم قد وصل لقمة المجد أيضا . وانى لأذكر بعض من لمعت اسمائهم فى علم الفقه وعلى رأس القائمة الأئمة الأربعة : مالك وابو حنيفة والشافعى وابن حنبل فضلا عن أبى اسحاق المروازى وأبى اسحاق الشيرازى وأبى اسحاق العراقى وأبى

اسحاق ظاهر الدين وابن الجوزي والسهروردي وابو
العباس ابن سيريدجي وابو حامد المروسي وابن قيروان
والقاضي حسين وجعفر الصادق ثم ابن محمد الباقر
الخ ...

وفي الرياضة والهندسة : عمر الخيام والمأمون
ومحمود بن موسى وأحمد بن موسى وكمال الدين
وأبو الوفا الفرجاني وابن سيناء ثم ناصر الدين
الطوسي .. الخ .

وفي الفلسفة : الفارابي وابو البركات البغدادي وابن
رشد وفخر الدين الرازي والغزالي ثم ابن ظهر الخ ..

وفي الطب : خالد بن يزيد الاموي وابوبكر بن جهر
الأندلسي وابن التالميد الطيب ثم ابن رضوان الخ ..

وفي التاريخ : ابن الاثير وابن خلدون وابوالفدا
والمقريزي والعواقدي وابن زولت وحمد الروائس وخليفة
ابن خياط وابوبشر والدولابي وابن القوطية ثم ابوبكر
الزبيدي .

ومن الشعراء : ابن خفاجي وابن زيدون وابن مطروح
وابو تمام وابونواس والبحري والكرزى والفرزدق
والمتنبي ثم ابو العلاء المعري ..

وهؤلاء من بين آلاف آخرين لم يمنعهم الإسلام من ان
يضحوا بحياتهم في سبيل العلم وفي سبيل البحث عن

الحقيقة ، اننا نجلهم لانهم باعمالهم العظيمة اصفوا بريقا من المجد على العالم الإسلامى الذى سيظل دائما يعترف لهم بالفضل .

وانى لسائل نفسى ، إذا كان الدين الإسلامى لم يقف عقبة فى سبيل ازدهار العلوم والفنون طوال عدة قرون فلماذا يكون اليوم كذلك ؟ وهل هو يتضمن فى جوهره مبادئ شاذة فى التعليم ؟ أم هل يوجد فى تكوين هذا الدين تعاليم أو وسائل تجافى التعليم ؟ ولنفتح القرآن الذى هو دعامة هذا الدين امام المسلمين ، هل نجد فى كل هذا الكتاب كلمة واحدة لا اقول انها لا تحض على التعليم بل تظهره بشكل غير محبب ؟ كل من اطلع ولومرة واحدة على القرآن لابد ان يتأثر بهذه الميزة الظاهرة ألا وهى الاتجاه دائما الى عقل الإنسان ، فهو يقول لهم دائما : انظروا الى هذا العمل وادرسوا هذه المعجزة وتفكروا فى هذا المبدأ . اما الآيات التى تنص وتوصى بالعلم فهى كثيرة وانى اكتفى منها بهذين القولين : "ان الله يكرم العلماء" و"ان الله يرتب مخلوقاته حسب ايمانهم وعلمهم" . ونجد فيه ايضا آيات عن بعض العلوم كعلم الفلك وتقول : "وهو الذى جعل لكم النجوم لتهتدوا بها فى ظلمات البر والبحر" ويقول أيضا : "وهو الذى جعل الشمس ضياء والقمر نورا وقدره منازل لتعلموا عدد السنين" .

ان جميع الاحداث التاريخية التى وردت فى القرآن
هى بمثابة عظات أو دروس للمؤمنين ، والصايا التى
يعطيها لهم فى جميع صفحاته ، ليتدبروا عجائب الخلق
فى السموات والأرض فى الاشياء والحيوان والإنسان ،
وليدرسوا ويدركوا اسرار الولادة وأنسجام أعضاء
الإنسان ووظائفها وأسرار الموت ، وهذه قطعاً أعظم
الوثائق التى تفوق علوم الطب والتاريخ والفلك وجميع
فروع العلوم التى وضعت للاستعانة بها تبيان مدى
منفعتها .

إن احاديث النبى لا تتعلق جميعها بالدين - كما يظن
البعض عادة - ولكنها ليست أقل حسماً . وماذا نقول فى
رد النبى على اعرابى كان يسأله فى ذات يوم عن معنى
الدين فقال : الدين هو العقل" وقال مرة أخرى : " العلم
هو المثل الأعلى للمسلم ويجب البحث عنه حتى من أفواه
الكافرين" . وهذه الحكمة الجميلة : " اثنان لا مثيل لهما
غنى ينفق ماله فى عمل الخير وعالم ينفق حياته فى نشر
العلم" وايضاً هذه الكلمات التى تعتبر ثناء على العلماء :
" العلماء خلفاء الانبياء" وانقل اليكم ايضاً قوله :
" ابحثوا عن العلم ولو فى الصين" ، " وفاة قبيلة يحزن
أقل من وفاة عالم" ، " ان حبر العالم يساوى دم
الجندي" ، " العالم له ثواب اكثر سبعين مرة من
المؤمن" ، " معرفة كلمة من العلوم ثوابها اكثر من مائة
صلاة" ، " ان كلمة حكيمة تكونوا تعلمتوها وعلمتوها

لاخوانكم المسلمين تساوى صلاة عام" ، "الله والملائكة وسكان الأرض والسموات يباركون الذى يعلم الخير للناس" . لن انتهى إذا حاولت الاسترسال وكما ترون فان القرآن والاحاديث كانت تحث على التعليم ويجب ان نعترف بان هذه دعوة مستجابة لاننا لم نسمع مرة فى تاريخ ديننا الإسلامى ان بينه وبين العلم أى عداء . ومع انه قاسى من النظريات المادية المتطرفة فإنه لم يضطهد اى عالم وسمح لجميع العقائد بالتعايش الى جانبه . وإذا كنت أقارن هذا التسامح بالظلم الذى ساد أوروبا وبالجرائم التى ارتكبت ضد العلماء والكتاب والفلاسفة تحت اسم المسيحية فاظن ان هذه المقارنة لن تكون الا فى صالح الإسلام .

لقد ذكر علماؤنا فى مؤلفاتهم بان حب العلم فريضة على كل مسلم ، ويروى "فخر الرازى" ان احد العلماء وجد ذات يوم يهوديا يعلم الفلك لأحد المسلمين فسأل اليهودى عما يقوم به فأجابه : انى افسر له آية من كتاب الله ، فسأله وما هى ؟ فأجاب اليهودى انها الآية التى تقول : "أفلم ينظروا الى السماء كيف بنيناها وزيناها وما لها من فروج" . واضاف اليهودى : كنت افسر له كيف ان الله رفع السماء وجعلها .. فاستحسن العالم ما استمع له واقره .

إن الله يقول : "أو لم تنظروا فى ملكوت السموات

والأرض وما خلق الله من شيء" ولقد قرر علماءنا وبحق أن هذا القول يشمل جميع العلوم بلا استثناء حتى العلوم التي يطلق عليها العلوم المستترة مثل الشعوذة والسحر التي يجب أن نتعرف عليها دون أن نعتقد فيها .

ولقد ذكرت سابقا أن كلمات النبي لم تكن كلها في صميم الدين ، ويجب أن نستبعد مقدما الاحاديث البسيطة وتعاليم الاخلاق والامثال أو حكم الفلاسفة التي تحتوى بكل تأكيد على نصائح طيبة ، ولكنها لا تتصل برباط قدسية مثل الآيات التي سبق ذكرها ، كما يجب أن نستبعد أيضا كل ما ليست له صلة بالشرائع ، ويتبقى بعد ذلك الاحاديث القليلة التي تفسر أو تكمل النظم الواردة في القرآن والتي لم تعتبر كجزء من الدين الا بعد تمحيص دقيق وبعد أن ثبتت مطابقتها لأداب أو روح القرآن الكريم .

وبما أن اقوال النبي ليست كالقرآن ولم تكتب الا بعد وفاته ، فقد نتج عن ذلك بعض احاديث نقلها كل فرد حسب إلهامه وذوقه أو دوافعه ، وترتب على ذلك أن أصبحت حصيلة تلك الاحاديث في معظمها مجموعة من الاباطيل تتنافى مع العقل . ولما كنت أقول بأن أغلبية تلك الاحاديث لا تمت مطلقا الى الدين فشرعيته ونصوصها تكون بالتالى مجهولة ، ولكن تولدت عنها طقوس غريبة شاذة وخرافات حمقاء قللت من اعتبار الدين الإسلامى . وفى احد الايام كان أحد اصدقائى يلوم عالما مزعوما

لتكاسله وسأله لماذا لا يقوم بالقاء دروس علنية ؟ فلم يجد هذا العالم ما يبرره تهافته إلا قوله : أننى أعمل بحديث للنبي يوصى فيه الجهلاء بالسعى وراء العلم ، وليس على العلم أن يسعى وراء الجهلاء ! الى مثل هذه الحد انحدر بعض مشايخنا الذين يصفون احوال السماء والجنة والنار بتفاصيل دقيقة لدرجة تشعر الإنسان بأنهم يعرفون عن هذا كل شىء وهم فى الواقع يجهلون كل شىء على الأرض .

وهذا ليس بغريب طالما أنهم لا ينظرون للعلم الألهى على انه يكلل جميع العلوم ، إن هؤلاء الرجال الذين ليست لديهم ولو معلومات أولية مثل تلاميذ المدارس الابتدائية ولا يهتمون بمواصلة وتوسيع معلوماتهم . ولذلك فانى اعتبر مثل هؤلاء المشايخ كتباً ناطقة وأنهم فقدوا من زمن بعيد القدرة على التعقل ، وهم قوم جهلاء لهم صفاقة الادعاء بفهم وتفسير الفلسفة الدينية ! ويلقبون انفسهم بحراس أعمال النبي ! ويدعون بأنهم يسهرون على الدين وعلى طهارته وعلى تطبيقه .

وصدقنى أيها الدوق بان هؤلاء المشعوذين هم الذين قضوا على العقول ووقفوا فى طريق الاجتهاد ونشروا التعاليم الكاذبة وابتدعوا الالاعيب لكى يتهربوا من واجباتهم الدينية . والبعض منهم فسر القرآن بطريقة غير معقولة ، ولذلك فليس من العدل ولا من الحق القول بأن

اعمالهم تنتسب أو تكون جزءا من الدين . ولنفرض أن أحد الجهلاء فكر فى تفسير "قانون نابوليون" وبعد سنوات من الجهد والبحث تمكن من اصدار عشرات المجلدات ، بكل تأكيد يكون قد كتب عن كل المواضيع ماعدا القانون ، فهل يقال بعد ذلك أن "قانون نابوليون" يعتبر عملا سيئا ؟ قطعاً لا .. انما التفسير هو السئ .. ونفس الشئ بالنسبة للذين فسروا القرآن فقد ضللوا بعض ذوى العقول الضعيفة - دون ان يمسوا جوهر الدين - بزعم ان ليس لإنسان الحق فى الكلام عنه فى حين ان كل الناس لهم هذا الحق .

وهل لا يوجد نفس العيب فى أوربا ؟ ألا يوجد فى كل مكان مشعوذون ، يتسترون تحت اسم الدين ليملاوا جيوبهم على حساب ذوى العقول البريئة الذين يتبعونهم ؟ وهل أنا بحاجة الى تذكيركم بأن الشعب الفرنسى قد أصبح العوبة بين أيدي بعض القساوسة الذين يحدثونه عن معجزات "لورد" والعذراء مريم وبذلك يقومون بصفقات ضخمة ، يستغلون فيها سذاجة الضعفاء بألف حيلة ؟ أما عندنا فمن حسن الحظ ان هؤلاء المشايخ ليس لديهم المقدرة مثل اخوانهم فى أوربا ، إذ ليس لديهم جمعية لها نظام ودرجات كنسية أو مجمع مقدس ولا يمكنهم ان يحرموا المؤمنين حتى الصلاة تقام بدون وساطة هؤلاء المشايخ الذين لا يتدخلون فى اى مناسبة فى حياتنا لأن كل شئ من أول

الزواج حتى الممات يتم بعيدا عنهم ، وبذلك لا يوجد عندنا مسألة دينية تمنعنا من السير فى الحياة ولا يوجد ما يدعو لصراخنا بأن "رجال الكهنوت هم أعداؤنا" لانه لا يوجد عندنا شىء من ذلك . اما عن الوسوسة أو الخرافات الدينية التى هى ليست من الدين فى شىء .. فإنها ناتجة عن الجهل وستتلاشى تدريجيا مع نشر التعليم وتقدمه . وهو يتزايد بطريقة مدهشة تجعل لنا ثقة كبيرة فى المستقبل .

واننى لأقرر بان الاصلاح يفرض نفسه ، ويجب ان نعطى الذين يتفرغون للدراسة اللاهوتية تعليما عقليا لكى يتمكنوا بالعلم من انتزاع العقائد السيئة من افكار بعض المسلمين ، تلك العقائد التى تهدد بانهيار الدين ، وليبينوا للناس طريق العودة الى البساطة المحبة فى قواعد الإسلام الخمسة . وهؤلاء وحدهم يمكن نشر الإسلام فى جميع بقاع العالم وهم وحدهم الذين يمكنهم انقاذ الدين من نكبة محققة .

أنا إنسان ابعد ما يكون عن التعصب ولكنى اعتقد بان الإسلام سيكون اعظم علم يمكنه ان يجمع فى يوم ما الإنسانية جمعاء تحت عقيدة واحدة وببساطته وبخلو قواعده من التصوف وباخلاقياته الفعالة وبسهولة المشهودة وبما عرف عنه من تسامح كبير ، يستطيع ان يكون المرشح على ما اعتقد ليقوم بالدور الاول فى إيجاد

دين عالمى وذلك هو الأمل الذى يصبو إليه القرآن الذى سيتحقق فى وقت ما . وهو حقيقة دين طبيعى فى شكله البسيط الذى يرضى الغالبية العظمى من البشر التى برغم كل شيء لا تستطيع ان تحيا بدون تخیلات جميلة فى رأسها .

على اى دليل اذن يستند الدوق داركور عندما يقرر فى كتابه مسألة عدم اقتران ديننا بالعلم ؟ ولقد رأينا ان القرآن والنبي يحثون الناس على البحث والدرس ، وأن هذا الدين بالذات اخرج للناس منذ ظهوره اعظم العلماء الذين احتلوا مكانة مرموقة فى العالم وكانوا يعتبرون حجة فى علم اللاهوت (وهذه على ما اعتقد ميزة أختص بها الاسلام) ويصرف النظر عن هذه الحقائق فانى اعود وأتساءل أين هى أدلة الدوق داركور على ما يقول ؟ هل هى القصة الخرافية عن حريق مكتبة الإسكندرية بأمر من عمر ؟ ان المؤرخين الأوربيين الذين يعول عليهم قد هدموا تلك الخرافة منذ زمن بعيد .. ومن الذى يجهل اليوم أن تلك المكتبة المشهورة قد احرقها يوليوس قيصر .. واعيد بناؤها ثم هدمت مرة ثانية بايدى نفر من المتعصبين فى ذلك العصر ولم يكتفوا باحراق المكتبة بل ارتكبوا الآف التخريب فى آثار مصر القديمة . وهذه التهمة التى حاولوا نسبتها الى أمير مسلم هى من أفعال مسيحي او يهودى عدو للإسلام ، اراد بنشرها ان يقلل

من شأنه ، انه اتهام باطل يدحضه كل تاريخ عمر الذى يبرئه منها كل البراءة .

اظن اننى قد بينت فى وضوح ان الدين الإسلامى ليس له أى شأن فى الحالة المتأخرة التى توجد عليها مصر أو العالم الإسلامى بوجه عام . وهذه الحالة تفسر الاسباب المؤكدة التى اثرت على الشرق كله بدون تمييز دينى ، واظن ان الحضارة القديمة كانت لها مثل هذا الطابع المؤقت ؛ وبما انها كانت لا تستند على وسائل علمية فقد كانت تولد بانتصار وتموت بهزيمة . وكذلك الحرب فقد كانت تعتبر من ألعاب القوى الجسمانية ، الفوز فيها كان للأقوى ولما كان الأكثر وحشية هو الحائز لتلك الصفات فقد كان الحظ يبتسم له دائما ، ولكن عندما تنتهى المعركة بالفوز كانوا يستسلمون بسهولة للمدنية وينعمون بنشوة الانتصار ثم يستيقظون ذات صباح على حافة الانحدار !

أما طريق الخلاص فقد كان بأن يأخذ شعب همجى آخر مكانهم بكل سهولة .. وهكذا كانت تلد الشعوب ثم تنمو وتموت مثل جميع المخلوقات الحية التى تتكون منها .: وتلك ايضا هى قصة الحضارة الشرقية لم يحفظها شىء ضد القوى الوحشية . كان المسلمون يمارسون العلوم والفنون فى صورة بدائية ، أما الافكار الفلسفية غير المعقولة وادلة وجود الذات الالهية فقد

استهوت معظم العقول . والكيميائيات والاحكام الفلكية
التي ظهرت على شكل علوم والتجارة والصناعة التي كانت
لا تزال فى المهد كل هذه لم تكن قد وجدت طريقها بعد ،
اما السياسة فقد كانت ابعد ما تكون عن العلوم السياسية
التي تدرس الآن .

بمثل تلك الاحوال لا يمكن لحضارة ما ان يكتب لها
الاستمرار إذ كان ينقصها الاساس المتين وبكل اسف
فالشرق هو الذى بدأ بتلك الحضارة وقت ان كانت اوربا
تحتل المرتبة الاخيرة فيها ، ولكنها هى التي استفادت من
تجارب الشرق الطويلة المؤلمة ، وبعد ان تحسست
الطريق لقرون عديدة انتهت باكتشافها الطريق السليم
وتمكنت من جعل العلم اساسا لتكوينها ، وهذا ما أعطى
للحضارة الأوربية طابع الاستمرار بل اقول طابعا غير
قابل للنكوص .

وعلى ما أظن فان الحضارة الحديثة سوف تدوم فى
أوربا . وبكل تأكيد إذا كانت الشعوب يمكن ان تنقرض
فحضارتهم هى الباقية ، واطن ايضا بأن حياة الشعوب
المؤسسة بتلك الطريقة تجعلها فى مأمن من الحوادث
اكثر من ذى قبل وان كان هذا يبدو مستبعدا امام أوربا
المشحونة بالسلاح فى كل مكان . ولكن فى الحقيقة
سيكون الفضل للعلم الذى يجب الاعتماد عليه فى
المحافظة على السلام .

ونريد ان نهنيء اوربا بخطها هذا الذى لعبت فيه
الصدفة دورا كبيرا ، ولكننا نرجوها الا تنظر الينا بازدياء
ولتتذكر قليلا بان الشرق كان أول صانع لحضارتها وانه
هو الذى كونها ونماها واورثها هذه الثروة الثمينة التى
تتمتع بها اليوم ، وان جميع الافكار الفلسفية والعلمية
والدينية لم يتفق جمعها الا من الشرق .

(١) حرمان المؤمنين معناه : منعهم من التقدم للمذبح واخذ المنولة ، وهى
عبارة عن جسد المسيح فى صورة قربان يمثل الجسد وتبذيل
الدم .

العلوم والآداب

يلاحظ الدوق داركور فى كتابه وفى الباب الذى يتكلم فيه عن هذا الموضوع نقص علوم الآداب فى مصر ، وانى اوافقه على هذا الرأى ، فيما عدا عشرون جريدة أو مجلة تصدر فيها بعض مواضيع أدبية ، والانتاج الأدبى لم يلمع فعلا لعدم وجود امكانيات أكثر من ذلك .

وأبرز ما فى علم الأدب القصة والمسرح وهما يكاد لا يكون لهما وجود تقريبا ، وانى اقول تقريبا لانه من وقت لآخر تصدر ترجمة لقصة فرنسية أو مسرحية مؤلفة بعيدة عن كل قواعد الفن . وتلك المسرحيات السيئة تقوم بتقديمها فرقتان عربيتان تضمان بعض ممثلين قادرين ، وبرغم ذلك فان المشاهد التى تقدم كانت تثير حماسة المشاهدين الكثيرين الذين كانوا يرحبون بكل ما يقدم لهم .

ولكن هذا بكل صراحة لا يسمى "أدب" ، إذ ان هذا يتطلب وجود اساتذة بنشاطهم وبذكاؤهم او على الأقل باجتهادهم ان يردوا الى الأدب مكانته السابقة التى كانت له فى المجتمعات الإسلامية مع ادخال بعض التعديلات التى تناسب الظروف الحاضرة لكى تطابق العادات الحديثة .

ولما كان الغذاء الروحي ضرورياً فقد لجأ المصريون الى الأدب القديم الذى يوجد فيه آثار طيبة وخصوصا فى الأدب الاجنبى ، ويمكننى ان اخص الأدب الفرنسى بالذات لأن اللغة الفرنسية هى اكثر اللغات انتشارا ولذلك فان المؤلفين الفرنسيين لهم بيننا قراء كثيرون ، واننى اعرف عددا كبيرا من المصريين لهم إلمام بالحركة الأدبية الفرنسية اكثر من كثير من الفرنسيين انفسهم .

اما عن العلوم فان الدوق يعترف بانها تحتل فى حياتنا مكانا كبيرا واصبحت لها قيمة منذ نصف قرن . وقد لاحظ ان الطلبة الذين يلتحقون بمدرسة الفنون والصنائع قد اكتسبوا مهارة فى الاشغال اليدوية تضارع مهارة العمال الأوربيين ، ولقد رأى بنفسه بعض انتاج تلك المصانع وقد يكون موضع فخر لآى مصنع فرنسى . وقال كذلك عن المدرسة الحربية : " ان التعليم المقتبس عن المناهج الفرنسية كان على مستوى عال وان المدرسين الذين تعرف عليهم كانوا يتحدثون الفرنسية بطلاقة . وظهروا بمظهر الرجال الانكباء الذين لا تنقصهم الثقافة " . كما قال ايضا : " ان المدرسة التوفيقية التى كانت تحت إدارة شاب فرنسى نشط ، يقبل على عمله بجد وعزيمة وبذلك أحرز نجاحا ملحوظا ، وهذا حكمنا على تلك المدرسة من مشاهداتنا " . وانى اضيف الى ذلك أنه كان يمكنه ملاحظة نفس النجاح إذا كان قد قام بزيارة للمدرسة الخديوية أو مدرسة الطب أو مدرسة الحقوق فى القاهرة

التي بفضل جهود السيد "تستو" العلمية والتعاون الوثيق بينه وبين الاساتذة اصبحت اليوم فى حالة مرضية للغاية ، ومما يساعدنى ان لى اصدقاء من بين هؤلاء الاساتذة استمتع منهم دائماً الى ثناء لا ينقطع على ذكاء الطلبة ومزاياهم الخلقية .

ان الدوق داركور كان يمكن ان يغير رأيه فى الدين الاسلامى لو قام بزيارة لمدرسة دار العلوم التى أسسها على باشا مبارك منذ حوالى عشرين سنة خصيصا لتعليم الذين يتخرجون فى الأزهر ، وهؤلاء المشايخ الشبان بدأوا يأخذون نصيبهم من التعليم اللاهوتى والأدبى فى تلك الجامعة العلمية ، وهم يجدون فيها تربية ثقافية مثل تلك التى توجد فى أحسن جامعات أوروبا . وكل ما يسمى بالعلوم البحتة مثل الرياضيات والهندسة والطبيعة والكيمياء وعلم الفلك إلخ .. يقوم بتدريسه صفوة من الاساتذة ذوى المكانة ، والتاريخ والجغرافيا واللغات الاجنبية ايضا لم يهمل شأنها .

وانه من العجيب حقا ان تجد هؤلاء المشايخ الافاضل - ذى الجيب والعمم - لهم معرفة صحيحة بكل اسرار الكيمياء العميقة ويمكنهم ان يتغلبوا على جميع المسائل الصعبة فى علم الجبر ، والبعض منهم يرى ان هذا القسط من التعليم ليس بكافٍ فيسافر الى أوروبا لاتمام دراسته ، ان هذا النجاح الذى احرزته تلك المدرسة يعتبر احتجاجاً صريحاً موجهاً لاعداء الدين

الإسلامى الذين يدعون بان المسلم لا يقدر العلوم
الدنيوية .

وامام هذا النجاح اذا ضاعفت الحكومة عدد التلاميذ
فى تلك المدرسة بحيث تقبل جميع الطلبات التى تقدم
للالتحاق بها ، وإذا كانت تنتفع ايضا من تلك التجربة
الناجحة فتقوم باعداد منهج كامل لدراسة مستوفاة
مختارة للجامعة الأزهرية ألا يضاعف هذا من نسبة
النجاح^(١) .

ماذا نستخلص من كل هذا ؟ ان مصر منذ خمسين
عاما مقبلة على الثقافة ، ولقد انتهى الامر الى ظهور عدد
كبير من الرجال الذين بدراساتهم التى قاموا بها فى
المعاهد أو التى استكملوها بأنفسهم فيما بعد أصبحوا لا
تنقصهم القيمة الثقافية ولا المعرفة الصحيحة . وانى
أؤكد انهم أصبحوا يتساوون فى المقدرة مع زملائهم
الأوربيين ، الذين يوجد من بينهم بعض المتفوقين . ولكن
هذا لا يعنى شيئا .. لاننى اظن ان من بين الاخصائيين
المصريين يوجد أيضا من يفوق اقرانه من الأوربيين . لا
اريد ان احدد اسماء ولكنى أؤكد ان من بين اطباءنا
ومهندسينا ومن أهل الفقه يوجد عدد كبير يتمتع بمقدرة
علمية عظيمة وهم موضع تقدير من الأوربيين الذين لا
يجدون فى ذلك اية غضاضة وانى مقتنع بصدق
تقديرهم .

وكيف إذاً يؤكد الدوق داركور فى كتابه بان جميع الأوربيين الذين يعيشون فى مصر يتفقون على القول بأن جميع المصريين ليست لهم كفاءة ؟ ومن هم هؤلاء الأوربيون ؟ وهل هم يعرفون مصر حقيقة ؟ يستطيع إنسان ما ان يقيم فى بلد ما ، عشرين سنة ومع ذلك يظل يجهل كل شىء عنها . وأنا اعرف كثيرا من الفرنسيين حضروا الى مصر وبعد ان اقاموا بها عشر سنوات لم يتمكنوا من معرفة كلمة عربية واحدة ولم تكن لهم علاقة مطلقا بأى مصرى . كما اعرف ايضا كثيرا من اخوانى المواطنين مكثوا فى فرنسا مدة تتراوح ما بين خمس سنوات وست سنوات دون ان يتعرفوا على حقيقة فرنسا . فهل يمكن بمثل تلك السهولة ان يحكم على حقيقة حال شعب ما ؟ ولماذا لا يكون الدوق داركور قد تعامل مع اشخاص مغرضين ليست لهم دراية بظروف بلادنا واصدروا حكمهم علينا بمنتهى البساطة ؟ ولماذا لا يكون هو ايضا ضحية لمثل هذا التضليل ؟

وبوجه عام فالمصريون ليست لهم سوى علاقات بسيطة بالأوربيين وقد لاحظت هذا من الاسئلة التى توجه الى من وقت لآخر من بعض الأوربيين الذين يجهلون الكثير من عاداتنا وليست لهم معرفة برجالنا . لاشىء مما يمس مشاعرنا يهتمون به ، وهم يحضرون الينا ومعهم عنا افكار غريبة مستمدة من اقوال كتاب غير جادين وهم يحفظون تلك الافكار ولا يحاولون تمحيصها ثم ينقلونها

بدورهم للسواح الذين يطلبون منهم بعض المعلومات
عنا .

ولكن .. فيما عدا هذه الفئة التى تتكون منها اكثرية
جماعة المستعمرين الاجانب ، فانى اقول عن ثقة ، بان
الأوربيين الذين يتكلمون لغتنا والذين تربطهم علاقات
بمواطنينا ، أو الذين أتاحت لهم الفرصة ليشاهدوا رجالنا
اثناء العمل ، لهم فينا اراء تختلف كل الاختلاف . ويوجد
من بينهم عدد كبير آخر قد كتب عن مصر والمسلمين
صفحات مليئة بالحقائق والمستندات ، وأنى اعرف الكثير
من الاجانب قد حكّموا حكما قاسيا على كتاب الدوق
داركور . انى اعلم ان الاجنبى الذى لا يعرف لغة بلد ما
سيضطرك لى يكتب مشاهداته الى الاستشهاد بالسكان ،
ولكن هذا وضع غير سليم ، لانه يجب ان يكتب ما يعرفه
شخصيا وفى حالة عدم وصوله الى المعرفة فلا يوجد من
يضطره الى الكتابة . واظن ان هذا هو واجب الضمير
الإنسانى . اننا نرى يوميا المشاهد التى تحت أعيننا
يصورها الانسان بدافع الشر فى نفسه بصورة مشوهة
غير طبيعية بلا أى داع لذلك ، ونرى اشخاصا يتلذذون
بالكذب ، وآخرين لا يمكنهم التحدث بدون مبالغة ،
والبعض الآخر يتمتع بخيال واسع وجميع هؤلاء يحلو لهم
ان يجسموا الحوادث التافهة ويضيفوا عليها اشياء بحيث
تصبح شيئا آخر عما كانت عليه .

وهل تريدون من سائح يكون قد قام برحلة قصيرة ومكث بضعة أشهر فى بلد ما ، أن يلم العاما كافيا بجميع النواحي ويحكم على الاشياء والاشخاص ويتنبىء بمستقبل ذلك البلد ؟! ان هذا ليس من التاريخ فى شىء ولكن يمثل هذا الاسلوب بنى الدوق داركور آراءه عن عدم كفاية المصريين مستندا الى مزاعم بعض الاشخاص الذين تعرف عليهم بطريق الصدفة فى حفلة عشاء او فى نزهة ما .

وكيف إذا .. ظهر هؤلاء الاطباء المحترمون وهؤلاء المهندسون المشهورون الذين نفذوا وينفذون حتى الآن مشروعات كبيرة ، وهؤلاء القضاة المستقلون الذين ردوا للعدالة صولتها ، وباختصار كيف وجد كل هذا الشباب الذى يفيض بالحماسة والعاطفة والامل ، والذين نقابلهم فى كل مكان وبين كافة الطبقات فى المجتمع كل هؤلاء عديمو الكفاية لانه يحلو لبعض الذين تعرف عليهم الدوق ان يصفوهم بذلك ؟ ان هؤلاء الاشخاص الذين نقلوا اليه تلك المعلومات ابعد الناس عن الاتفاق فيما بينهم على تفسير لاسباب الانحطاط بين المصريين .. فالبعض يدعى بان لديهم قوة الذاكرة ولكن ينقصهم الذكاء ، والبعض يؤكد بأن ليس لديهم المقدرة على هضم ما يتلقفوه ، وهناك من يقول بأن طبيعة المصريين الهمجية ترتد اليهم دائما ، وبعضهم يقول بأن هذا النقص غريزي له اسباب مبهمه إلخ .. حقيقة امر يدعو الى الدهشة هذا

الميل الذى يبدو عند بعض الأوربيين للاقلال من شأننا بكل الوسائل واننى مندهش لانهم لم يضيفوا الى كل ماقالوا بأننا نحيا بلا روح !

إن العيب، الاساسى فى كل تلك الملاحظات أنها تركز غالبا على واقعة معينة . وإذا فرضنا كما تخيلوا بأن المصرى ليست لديه قوة الابتكار فيجب ان نعترف بأن الأوربى كذلك إلى حد ما ، وهو يميل بطبيعته الى خلق قوانين ووضع قواعد تكون فى اغلب الاحيان مستندة الى رمال متحركة . لنفترض ان احد الأوربيين قام بعمل ما مع مهندس مصرى غير متمكن تماما من عمله - وهذه حالة نراها فى كل مكان فى أوربا كما نراها فى مصر - ولكن هذا الأوربى سيخلص من تلك الحالة الفردية الى أن جميع المهندسين المصريين غير الكفاء ، ولم يفكر لحظة فى أن بجانب هذا الغير كفاء يمكن ان يجد مهندسين ممتازين . سوف يقول الأوربى بلهجة قاطعة لا .. ان المهندسين المصريين غير اكفاء لقد خبرتهم بنفسى اثناء العمل .

كذلك فى كل مكان ، هل كل الذين يتعلمون علماً ما او فنا ما يكتسبون فيه كفاءة حقيقية ؟ وكذلك فى أوربا الا يوجد محامون لا يجدون قضايا واطباء لا يجدون مريضا ومهندسون بين بين ؟ وفى جميع انحاء العالم الا تشكل صفوة الناس اقلهم عددا ؟ لكنهم سيتساءلون إذا كان لديك علماء حقا فلماذا لم يقوموا بأى اختراع حتى

الآن ؟ الجواب بسيط : انه من المستحيل على شعب بدأ تعليمه منذ خمسين عاما فقط ان ينتج مخترعين .. ان هذا تماما كمن يطلب من طفل عمره ثلاث سنوات ان يتسلق الهرم الأكبر ! ان الاختراع عادة يتمشى مع حالة التعليم وبالاخص مع التجارب التى خطت خطوات تقدمية ، ويتولد ايضا عن مجموعة من الابحاث هى خلاصة افكار اجيال متعددة ، وهو اكليل من الغار لاعمال قام بها عديد من العلماء . انه مثل الثروة الكبيرة التى تحتاج فى تكوينها الى اكثر من ميراث .

(١) وإن استمع الى من يقول لى بأن علمائنا يرفضون دراسة العلوم الدنيوية . وكثير من قدامى أهل العلم من المسلمين ، ممن وصلتنا مؤلفاتهم وكانوا من المتعمقين فى العلوم الإنسانية المعروفة فى وقتهم كلهم تلقوا دراساتهم فى هذا الازهر نفسه ، كذلك فان دروس الرياضة والتاريخ التى ادخلت على المنهج الجديد ، تجد منهم اليوم اقبالا شديدا .

تقديم

بقلم : أحمد عباس صالح

ربما كان كتاب « تحرير المرأة » ثم كتاب « المرأة الجديدة » أكثر الكتب التى ظهرت فى المائة وخمسين سنة الماضية حظا . لقد استقبل الكتابان إبان صدورهما ١٨٩٩ - ١٩٠٠ بعاصفة من الاحتجاج والاتهامات البالغة الفظاظة ، ومع ذلك لم تكد تمضى سنوات حتى قامت حركة نسائية قوية فى مصر وكان كتاب « تحرير المرأة » هو البيان الثورى الذى أعلنته ، وكانت أولى الاشارات لذلك هى رفع الحجاب الذى قامت به هدى شعراوى وصاحباتها متحديات كل « الكبار » الذين هاجموا قاسم أمين .

وليس هناك كتاب تعرض للهجوم مثل كتاب « تحرير المرأة » منذ ظهور « تخلص الابريز » لرفاعة الطهطاوى حتى « فى الشعر الجاهلى » لطفه حسين .

ومع أن أكثر الهجوم على الكتاب كان يدور حول « التغريب » وتقليد الأجانب بل وبمؤامرة صليبية منهم ،

فإن عملية رفع الحجاب حدثت فى مواجهة الاحتلال
البريطانى ، وكنوع من خروج المرأة المصرية للمشاركة
فى إجلاء الجنود وهكذا جاء رفع الحجاب رمزا للحرية
التي ينشدها الشعب المصرى .

وتأكيدا للفكرة الجهورية التي أثارها قاسم أمين وهى
أن حرية المجتمع من شأنها أن تنعكس على حرية المرأة
وكرامتها . وأن الحكم الاستبدادى الذى يسود مجتمعا
ماينعكس على المرأة ويخلق كل الهوان الذى تقاسى
منه .

والواقع أن الكتاب - كُتب فى لحظة من لحظات
الابتهاج بالحرية حيث كانت الطبقة الوسطى المصرية
تشعر لأول مرة بالحرية . وكانت هناك مسيرة متعثرة منذ
أول مشاركة دستورية حقيقية سنة ١٨٦٦ أيام إسماعيل
إلى قيام الثورة العرابية لانتزاع حق المصريين فى
المشاركة فى السلطة وفى تحريرهم من الاستبداد
الخدوي .

ولاشك فى أن هناك نوعا من سوء الحظ التاريخى .
أصاب حركة الطبقة الوسطى المصرية أيام الثورة
العرابية فقد كانت المنطقة كلها محل تنازع الأتراك
والامبراطويات الجديدة ، وكانت مصر بصفة خاصة

البديل القوى للدولة العثمانية منذ قيام محمد على . وكان من الضروري وفقا للمصالح العليا للدول الكبرى ضرب محمد على وأخيرا السيطرة على مصر وخاصة بعد حفر قناة السويس باعتبارها الطريق إلى الهند ، جوهرة التاج البريطانى .

كانت الطبقة الوسطى المصرية قد تكونت منذ حكم محمد على واتسع دورها ، وفى سبعينات القرن التاسع عشر أصبح لها وجود بارز وأثر ملموس فى كل أشكال الحياة . كانت الملكية الزراعية قد تغيرت الى حد كبير لصالح الملاك المصريين وكانت وظائف كثيرة قد جرى تمصيرها . وكانت الثقافة المدنية - بحكم حركة التصنيع وبناء الجيوش - قد شملت قطاعات كثيرة من السكان على حساب الثقافة الدينية الخالصة ، وجرت الأقلام بالحديث عن طبيعة العلاقة بين الحاكم والشعب . وعن نظرية جديدة للمعرفة تقوم على العقل والمختبر ، وكان حكم محمد على الاستبدادى قد نشط الرغبة فى الحرية ، ولم يستطع خلفاؤه أن يدركوا المتغيرات التى طرأت على المجتمع وأوغلوا فى ممارسة الاستبداد حتى كان الانفجار العنيف الذى بدا فى الثورة العربية وكان عماده الأساسى هو الحرية .

وهناك الكثير الذى يمكن أن يقال فى تفاصيل الثورة العربية وسبب فشلها ، إلا أن المشاعر الناتجة عن

التطورات التى لحقت بالمجتمع المصرى لا يمكن إغائها بمجرد الهزيمة العسكرية .

والثورات هى حصيلة تراكم خبرات وثقافات ومطامع معينة ، ولهذا حتى عندما تفشل تحتاج إلى وقت طويل كى تتبخر فيه وتختفى المشاعر والأفكار التى أفرزت الثورة ، وكان من الصعب على جيش الاحتلال البريطانى أن يستأصل تلك الآثار من نفوس النخب الكبرى التى كانت عماد الثورة العربية وركيزتها .

وكان الفكر السائد هو فكر الحرية والخصومة الأصلية محتدمة بين السلطة الاستبدادية التى كانت ممثلة فى الخديو ونظامه ، وبين قيادات الطبقة الوسطى الجديدة من المتعلمين والمثقفين الذين قادوا عمليات التغيير الكبرى فى الصناعة وفى الزراعة وفى التخصصات العلمية المختلفة .

وعندما تولى كرومر مسئولية الحكم الفعلى فى مصر عمد الى تمصير الوظائف التركية والشركسية ، واتجه إلى الطبقة الوسطى المصرية ، واستعان بها فى عمليات إصلاح كثيرة ، واستطاع أن يقيم صداقة مع الشيخ محمد عبده وتلاميذه الذين كانوا يشكلون القيادات الفكرية للثورة العربية ، والذين كانوا على عدااء سافر للسلطة الخديوية .

وهذه النقطة الحساسة فى حاجة إلى مراجعة علمية دقيقة بعيدة عن العواطف . ذلك أن عداء ورثة الثورة العراقية للخديو كان شديدا وكان الشيخ محمد عبده يقدر فى الحكم التركى منذ محمد على حتى آخر سلالة ، مروراً بتوفيق وعباس حلمى . وكانت هناك كراهية شديدة للنظام الاستبدادى السابق ، حيث كان الخديو مطلق السلطة ، يأمر بالتصفية الجسدية أو مصادرة الأموال أو النفى دون رادع تقريبا ، وكان الحكم يستند إلى صفوة من الأتراك والأجانب يقومون سدا بين السلطة والجماهير .

وفى ظل هذا الحكم شهد المثقفون المصريون ألوانا من الاضطهاد ، ليس أشدها قسوة النفى أو مصادرة الأموال ، وهناك اثنان يضرب بهما المثل من قيادات المثقفين المصريين على أشكال الاضطهاد التى يمكن أن يتعرض لها الإنسان فى ظل حكومات الاستبداد الشرقى هما رفاعة الطهطاوى وعلى مبارك .

ومن الناحية الأخرى كانت عملية تصفية الامبراطورية العثمانية التى تقوم بها بريطانيا وفرنسا لاتجد معارضة من الطبقة الوسطى المصرية فحركة الصراع منذ ستينات القرن التاسع عشر حتى الاحتلال ، كانت بين السلطة الخديوية وبين الطبقة الوسطى ، وكانت ذكريات

الحكم العثماني ، ثم استبداد محمد على وخلفائه ماثلة في ذهن قيادات هذه الطبقة ومؤيديها ، ولذلك لم تكن هناك صعوبة كبيرة في ترضية هذه الطبقة واشراكها في السلطة على حساب السلطة الخديوية واتباعها من الاتراك والشراكسة والأرمن .

وهذا الموقف يشبه موقف التحالفات العربية التي قامت بين الثوار العرب والبريطانيين إبان الحرب العالمية الاولى حيث حارب جزء كبير منهم ضد الاتراك .

ومع ذلك فإن الطبقة الوسطى المصرية كانت تقف متحفزة للأجانب ، وبصفة خاصة الانجليز والفرنسيين الذين بدأ تدخلهم في الحياة المصرية قبل الاحتلال بعقدين على الأقل عن طريق الديون التي كبلوا بها الخديو إسماعيل حيث فرضوا وجودا دائما لوزيرين في كل وزارة مصرية بحجة رعاية الديون .

التاريخ المصري الحديث معقد وشديد التركيب ، والأفكار والعواطف موزعة ومتناقضة ومتغيرة بمعدلات سريعة جدا بحيث لاينفع فيها الاختزال والتبسيط .

وعندما نجد مشاعر الابتهاج بالحرية عند رجل مثل قاسم أمين علينا أن نتأمل الوضع شيئا ما ، فقد ظل الرجل في فرنسا أثناء الصدام بين الثورة العربية

والخديو ثم بين الثورة وجيش الاحتلال . لقد سافر فى سنة ١٨٨١ ولم يعد إلى مصر إلا فى سنة ١٨٨٥ وكان قبل سفره قد اشتغل فى مكتب الحمامة الذى يديره مصطفى فهمى الذى أصبح فيما بعد رئيسا شبه دائم للوزراء بعد الاحتلال ، وهو نفسه صهر سعد زغلول ، وكان الرجل معاديا معاداة صريحة للخديو ، وكان يرى الاحتلال مرحلة مؤقتة وأن شيئا من الإصلاح من الممكن ان يتم فى ظله بما هو أفضل من الاستبداد الخديو كثيرا .. ويبدو هذا واضحا من استقراء مذكرات سعد زغلول والعبارات التى ذكرها فى الحديث عن رئيس الوزراء .

ومن حيث الحريات الفردية أبرز الاحتلال اعتماده على القانون ، وعلى الرغم من السلطات الواسعة التى كان يتمتع بها المندوب السامى البريطانى ، فإنه كان محكوما بقواعد وقانون ، ولم تبلغ سلطته درجة التصفية الجسدية أو مصادرة الأموال . وكان المثقفون المصريون يلاحظون أن الحاكم البريطانى يراقب من حكومته المركزية ومن مجلسها النيابى وصحافتها ، وربما شعروا بحريتهم الشخصية بدرجة أفضل كثيرا مما كانت عليه أيام انفراد الاستبداد الخديوى بالسلطة .

ولكن ، وإلى جانب ذلك لم يستسلم هؤلاء المثقفون

للسلطة الأجنبية ، وكانوا يقاومون التسلط الاستعماري وعلى الرغم من الصداقة التي كانت تربط سعد زغلول بكرومر فإنه كان دائم الصراع ضد الرغبات البريطانية المتجاوزة عن حقوق المصريين وكرامتهم ، وكان المستشار دنلوب نموذجاً لهذا الصراع الذي لم يهدأ حتى قامت ثورة ١٩١٩ .

كان لدى المصريين إحساس بالحرية ، وكانوا يعيشونها إلى حد كبير خاصة في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى ، وكانوا يعتقدون أنهم أهل للحرية وللتقدم ، وكان معسكر الإصلاح الذي يضم قاسم أمين يعمل من أجل إصلاح التعليم ومن أجل الدستور والحريات ، وكانت حرية المرأة من أهم وسائل الإصلاح التي عول عليها هذا المعسكر ، وكتابات قاسم أمين في « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » تعتقد أن تحرير المرأة هو الخطوة الإصلاحية الكبرى لأن هذا التحرير يتحقق بعدة أشياء ، أهمها استرداد المرأة لاحتساسها بالقيمة وبحريتها المطلقة وتربيتها وتعليمها ورفع الحجاب عنها إذ إن هذا الحجاب ليس مجرد شيء مادي بل يضرب إلى عمق الاحتساس بالسجن والقيود .

وكان قاسم أمين - مثله مثل زملائه - يفتخر بمصريته في مواجهة الأجانب ، ويدافع عن الهوية المصرية

والثقافية العربية والاسلامية إلى درجة التعصب والمغالطة أحيانا ، لكنه فى أحيان أخرى وعندما يواجه شعبه يهاجم كل ما ورثه الشعب من عادات متخلقة وثقافة متدهورة بنفس الحماسة التى يرد بها على منتقدى الشعب المصرى من الأجانب .

ولذلك أوقع قاسم أمين مؤرخيه فى حيرة ، فقد امرضه كتاب لرجل فرنسى يدعى داركور هاجم فيه المصريين ووصفهم بأسوأ الأوصاف .. عندما قرأه قاسم أمين سقط مريضا لمدة أسبوعين .. ولم يجد وسيلة للخروج من حالة الاحباط التى انتابته إلا أن يرد فى كتاب على هذا الرجل ، وكتب كتابه « المصريين » يدافع فيه عنهم بما فى ذلك الدفاع عن نظام الزواج والحجاب وغير هذا من القضايا التى تصدى لمهاجمتها بعد ذلك .

وقد مرت خمس سنوات بين كتابته كتاب « المصريين » وبين كتاب « تحرير المرأة » ثم مضى عام آخر ليظهر كتاب « المرأة الجديدة » .

فى الكتاب الأول والذى كتبه باللغة الفرنسية كان يدافع عن هويته الحضارية باعتباره مصرىا ومسلما ومن الطبيعى أن يبرر كل عيب ويدافع عن كل خطأ .. أما حين ينشد الإصلاح - ويعيدا عن عاطفة الغضب التى انتابته - فالأمر يختلف ويصبح عليه أن ينظر إلى المشاكل بصورة

علمية وموضوعية لكي تتبين له سبل الإصلاح ويبدو مجتمعه بالصورة التي يطمناها .

وهذا أمر طبيعي يدركه في نفسه كل كاتب يمر بمثل هذه الظروف . ومن المضحك أن يفسر ذلك بأن كتاب « تحرير المرأة » ليس من وضعه كله كما ذهب إلى ذلك الخصوم المعاصرون له الذين أرادوا أن يجرؤوا في المعركة الشيخ محمد عبده ، وكان أغلب هؤلاء الناقدين من حزب الخديو ومن غلاة المحافظين ومن اعداء فكر محمد عبده فأرادوا تجاوز قاسم أمين بنسبة الآراء المتعلقة بالحجاب وتعدد الزوجات ونظام الطلاق إلى الشيخ . ولكن أن يأتي أحد المعاصرين لنا وهو الدكتور محمد عمارة فيوافق على هذا الزعم فذلك أمر يحتاج إلى المراجعة . فالدكتور عمارة يظن أن المثقفين الذين لم يتعلموا في الأزهر لا يعرفون إلا القليل عن الشريعة الإسلامية وعن الفقه الإسلامي ، وهذا وهم صريح إذ أن دراسة القانون دراسة علمية تقتضي الإلمام بمصدر أساسي من مصادر القانون إن لم يكن هو المصدر الأكثر أساسية من غيره ، وهو الشريعة الإسلامية . ورجل مثل قاسم أمين كان عندما كتب كتابه مستشارا في المحاكم ، ويعتبر في زمانه من كبار المثقفين الأكثر اطلاعا والأوسع علما ، ومن الطبيعي أن يكون المامه بمذاهب الفقهاء

الاسلاميين اوسع كثيرا من الدارسين فى الأزهر .
والرجل يعرف أصول البحث ويعرف كيف يجد
المصادر وكيف يبحث فيها وكيف يلم بأطراف موضوعه
وقد لايجاريه فى ذلك العلماء الأزهريون الذين لم يتدربوا
التدريب الكافى على أصول البحث .

ومن يقرأ كتاب « تحرير المرأة » بل حتى كتاب
« المصريون » يجد وحدة فى الأسلوب وفى طرق
الاستدلال وأن الكتابة فى الموضوع لم تبدأ إلا بعد إلمام
واسع بكل أبعاده . ونفس الأسلوب وطريقة العرض
نجدها فى كتاب « المرأة الجديدة » .

وقارئ الكتب الثلاثة يلاحظ كيف تطور فكر قاسم
أمين ، أو كيف واثته الجراءة بعد الصدمة الأولى التى
أحدثها كتاب « تحرير المرأة » ليعبر عن آرائه بحرية أكثر
فى كتاب « المرأة الجديدة » .

ومن يتابع دراسة شخصية قاسم أمين يدرك أنه من
الصعب أن يضع اسمه على شيء كتبه شخص آخر حتى
ولو كان محمد عبده . ولقد كانت ثقافة الرجل متميزة
بالنسبة لأبناء عصره ، من النادر أن نقرأ للمعاصرين
بحثا عصريا . كتحرير المرأة أو المرأة الجديدة ،
فالكاتبان تأسسا على معرفة واسعة بالتاريخ ، وبالمعرفة

الأنثروبولوجية حتى قبل أن تتوسع هذه الدراسات . وكان من الواضح أنه يعرف نظم الزواج المختلفة وليس من المستبعد أنه عرف كتاب أصل العائلة الذى كتبه فريدريك انجلز فهناك إشارات تجعل القارئ يعتقد ذلك . وهو علم بدراسات الاقتصاد وبفلسفة العلم وتاريخه وببواكير علم الاجتماع ، وكان تأثير المفكرين الكبار المعاصرين واردا من سان سيمون إلى أوجست كونت فضلا عن المفكرين الانجليز والألمان . ومن المؤكد أن دور قاسم أمين فى الحياة الفكرية والسياسية فى مصر كان سيكون أكبر مما قام به لو أن العمر امتد به ولكنه توفى قبل أن يتم الخامسة والأربعين .

وقد رشحه سعد زغلول فعلا ليكون وزيرا للحقانية ، ولكن تشكيل الوزارة لم يتم ، وقد روى سعد زغلول ذلك فى مذكراته .. وكانت الصداقة التى تربط بين الرجلين قوية جدا إلى الدرجة التى يمكن اعتبارها صداقة فريدة بين المعاصرين .

ويقول سعد زغلول أنه بهر بالرجل عندما كان يترافع أمامه ثم قامت بينهما صداقة ذات طابع خاص يكشف الاهداء الذى كتبه قاسم أمين لسعد زغلول فى كتاب « المرأة الجديدة » عن مدى عمقها وجمالها .

« إلى صديقى سعد زغلول .
فيك وجدت قلبا يحب وعقلا يفكر وإرادة تعمل .
أنت الذى مثلت إلى المودة فى اكمل أشكالها .
فأدركت أن الحياة ليست كلها شقاء وأن فيها ساعات
حلوة لمن يعرف قيمتها .

من هذا أمكننى أن أحكم أن هذه المودة تمنح ساعات
أحلى إذا كانت بين رجل وزوجته .

ذلك هو سر السعادة التى رفعت صوتى لأعلنه لأبناء
وطنى رجالا ونساء »

ولكن هذه الصداقة اهتزت شيئا ما ، والعجيب أن أول
خلاف قام بين قاسم أمين وسعد زغلول كان حول القيمة
الحقيقية لمصطفى كامل ، فعند وفاة زعيم الحزب الوطنى
قامت كل مصر لتعبر عن حزنها وتمجد زعيمها الوطنى
الامر الذى لم يعجب سعد زغلول الذى كان مختلفا مع
مصطفى كامل على طول الخط .. وهكذا كان موقف قاسم
أمين الذى تعرض لحملة شعواء - غير موضوعية - من
جريدة اللواء ويأمر من مصطفى كامل ..

ويقول سعد زغلول فى مذكراته عن هذه النقطة . . « ..
حتى أن قاسم بك أمين ، وهو من الذين لم يسلموا من
إنسان المتوفى ، فقد حمل على كتابه فى « تحرير المرأة »

حملة شعواء ، وانتقده أشد الانتقاد - لا اعتقادا بضرره ،
ولكن تقريبا من الجناح العالى ، ونفاقا لذوى الأفكار
المتأخرة والمتعصبين من الأمة ، ومن الذين كانوا لغاية
وفاته يعتقدون أنه نصاب خداع ، ومنافق كذاب - قاسم
بك أمين هذا حضر إلى يوم الجمعة ١٤ فبراير ، فى اليوم
الرابع من الوفاة ، وكان أول مابدأ به : ماذا تقول فى وفاة
مصطفى كامل ، إن اهتمام الناس بها لدليل عن تنبه عام ،
وحياة فى الناس جديدة ، وهذه قيمة تستحق الاعجاب ،
وأنه يعجب أيضا للطفى السيد الذى اقترح إقامة التمثال
ولم يبق عنده الآن شك فى حياة الأمة ونهضتها .

فلما سمعت هذا اللسان من صاحبى ، استغربت أشد
الاستغراب ، ولم أدر السر فى هذا الانقلاب ! فقلت :
ولكننا نعلم أن الرجل ليس بشيء وأنه نصاب ! فقال :
كذلك ، ولكن النتيجة التى ترتبت عليه تستحق الاعجاب .
فقلت : إن هذا الشعور عظيم ، ولكن لم أفهم أن يكون
لطفى هو أول مقترح لهذا التذكار ! فقال : إنه خير فعل ،
وإن وجود مثل هذا الأمر يقوى هذا الشعور ويزيده ،
فانتقلت إلى حديثى مع دنلوب وجورست فى الزيادات ،
وقصصت عليه طرفا منه ، فلم أجده اهتم به كما ينبغى ،
فتأسفت على كونه حكيت له ، ولات حين أسف . «
وفى هذه المناسبة ينتب سعد زغلول فى مذكراته

ايضا ماينهى الزعم بمشاركة محمد عبده فى تأليف كتاب
تحرير المرأة إذ كتب يقول :

« وبعد ذلك اجتمعت عليه « قاسم أمين » فى بيته مع
صدقى بيك ، وجرى ذكر هذه الوفاة . وكنت حكيت
لصدقى ماكان من قاسم ، وحكى لى هو ايضا انه تقابل
مع قاسم وسمع منه ماسمعه تقريبا ، فناقشت قاسم
مناقشة شديدة ، حاصلها انى استغرب من رئيس لجنة
الجامعة ، ومن صاحب كتاب « تحرير المرأة » أن يكون له
مثل هذا الرأى فى مصطفى كامل ، وأن يقول إنه موجد
الحركة الوطنية فى مصر ! »

وكان سعد زغلول غاضبا أشد الغضب وهو يكتب هذه
العبارات وماتلاها عن إعجاب قاسم أمين بـمصطفى
كامل . وفى عنفوان الغضب كان كفيلا أن يتذكر أنه لا
فضل لقاسم أمين فى تأليف كتاب « تحرير المرأة » لأنه
إن وجد شخص من المعاصرين يعرف كيف تم تأليف هذا
الكتاب فسيكون سعد زغلول وحده أو فى مقدمة العارفين
فقد كانا يتبادلان الأفكار ، ومن المؤكد أن مسودة الكتاب
قرئت على سعد زغلول قبل أن تطبع ، فهناك إشارات فى
أماكن متعددة إلى أن قاسم كان يقرأ على أصدقائه من
كتاب « الكلمات » وهو كتاب آخر من تأليفه .

وهذا الخلاف يبين الفوارق بين الصديقين ، بين

الزعيم والسياسى وبين الكاتب الفنان ..

على أن سعد كتب هذه العبارات بعد أن ساءت العلاقة بين الصديقين ، فقد كان قاسم أمين مغرقا فى الديون ، ولا يعلم أحد سبب هذه الديون ، ويذكر سعد أنها بلغت أكثر من أربعين ألف جنيه وأنه لم يكن يملك هذا القدر من المال ليساعده . وكان قاسم قد طلب منه ذلك .

هل غضب قاسم .. ؟

وما هو سبب هذا الدين . ؟

فى العام السابق - ١٩٠٧ - حدثت أزمة اقتصادية كبرى متعلقة بالمضاربة على أسعار الاراضى أدت إلى افلاس الكثيرين .. هل كان قاسم أمين منهم .. ؟

لا أحد يعرف ولم يهتم أحد بعد بمعرفة السبب ..

ولكن عندما توفى قاسم أمين بشكل مفاجئ لم يصدق سعد زغلول أنها وفاة طبيعية .. وسأل الطبيب عن سبب الوفاة ..

يقول سعد فى مذكراته : « وقد تحدث من كانوا فى المكان (بيت قاسم) بالانتحار ، وسألت الدكتور عباس عن حقيقة الأمر فقال إنه موت طبيعى وقال إنما كان عاشقا .. فقلت له أعرف شيئا من ذلك .. فقال لا تقل .

ولكنى لم أفهم كون الحب يفضى إلى هذه الحالة .
ونسب إلى مصطفى أمين أن معشوقة قاسم أمين
كانت مطربة وعازفة قانون تدعى وسيلة .

ويقول سعد إنه « فهم أيضا أن زوجة قاسم أمين كانت
« تغير » جدا من « وسيلة » وأنها كادت أن تحدث معه
حدثا كبيرا . »

وكتب سعد زغلول عبارات مؤثرة جدا تستحق
التسجيل فى مناسبة وفاة صديقه : « .. كنت لا أشعر
بألم شديد فى نفسى ، وكثير ما تردد على خاطرى وما طرأ
على الصحة بيننا من أسباب الضعف ، وبت طول ليلى
بين التأثير عليه تارة عندما أذكر صداقته ، والتأثر منه
تارة عندما أذكر هجره لى ، خصوصا فى مواقع
الصعب ، وفكرة هذا الهجر ، الذى كثر فى الأيام الأخيرة
وانصرافه عن مساعدتى ، وقت اشتداد الحاجة اليه ،
أضعفت كثيرا تأثيرى عليه ، وهذا لطف من الله ، لأنه لو
حل به الموت - والصداقة فى قوتها - لفاضت روحى
معه . »

وكل ما ذكر من مواقع يشير إلى الطاقة العاطفية الهائلة
التي يتمتع بها الرجل ، وأن هذه العاطفة سخرت للتقدم
ولبناء ولحب الحقيقة . فهو لم يستطع أن يجارى صديقه

الأقرب إليه من أى إنسان آخر فى الهجوم على مصطفى كامل ، وكان قادرا على تعديل موقفه منه واكتشاف الجوانب الايجابية فيه ، ومغزى حياته ، والأثر الموضوعى الذى تحقق بجهاده فى بعث فكرة الوطنية فى مصر .

ومن يتأمل كتابى « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » يجد أن الحرية باعتبارها القيمة العليا هى غاية حركة العالم وحركة التاريخ ، وأن هذه الحركة تسير نحو التقدم ، وأن المستقبل أفضل من الماضى .. وأن كل نجاح يحققه المجتمع الانسانى يقربه من الحرية ، وأن كل تقدم هو نحو الحرية .. وأن تحرير المرأة هو حركة تقدم ولا تتحقق إلا عند درجة من المدنية والتحضر .. وكان قاسم أمين يعتقد أن المصريين ينهضون ويتقدمون .

ومع أن كتاب « تحرير المرأة » كتب بأسلوب علمى خالص ، فإنه ليس من الصعب على القارئ أن يدرك العاطفة الفياضة التى كانت وراء كل الدقة فى البحث والاستدلال ، وكل الجهد الذى بذل فى أن تكون حرية المرأة قضية علمية وليست مجرد رأى من الآراء أو موقفا من مواقف الأخلاق .

ويبدو أن النجاح الذى تحقق لهذا الكتاب يرجع

الفضل فيه إلى تلك الحيوية العظيمة التى كان يتمتع بها
الرجل .. وطاقة العشق الباهرة للمرأة .. لروحها
وإنسانيتها وجمال عواطفها قبل أى شىء آخر .

رقم الإيداع

٩٥ / ٨٢٣٤

I.S.B.N

977 - 07 - 0413 - X

الفهرس

ص	
كلمة من المترجم	د. رءوف عباس د
المقدمة	٩
قاسم أمين وإشكالية رؤية الغرب	
للإسلام	١١
المصرى	٢٥
المجتمع المصرى	٣٤
قيمة المصريين الحربية	٤٤
الرق	٥٢
الأداة الحكومية	٥٨
النساء	٦٧
تعدد الزوجات	٧٧

٨٤.....	الطلاق
٨٩.....	أحاديث عن الحب
٩٦.....	عن الدين
١١٢.....	الأخلاق
١٢٨.....	الإسلام والتعليم
١٤٣.....	العلوم والآداب
١٥٣.....	تقريب بقلم: أحمد عباس صالح

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - أمريكا وأوربا وآسيا
وأفريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .
القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال
عملات نقدية بالبريد .

وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

بيت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣
وصول على نسخ من كتف الهلال اتصل بالتمكس : Hilal.V.N 92703

هذا الكتاب

هذا الكتاب الذى نقدمه للقارئ الكريم والذى ترجمه عن الفرنسية الاستاذ قاسم أمين «الحفيد» وفاءً لتراث جده قاسم أمين، يمثل نموذجاً راقياً للحوار مع الآخر، والدفاع عن الثقافة الوطنية، ويعكس بصورة جليلة ثقافة قاسم أمين، ويعبر عن مدى تعمقه فى فهم الثقافتين الاسلامية والأوروبية، وقدرته على صياغة فكر وطنى مستقل.

وفى هذا الكتاب رد جرىء على الأفكار التى سجلها «الدوق داركور» عن المصريين، والذى ملأه بمزاعم باطلة، ومطاعن على الاسلام والمسلمين.

وقد استفز الكتاب قاسم أمين، فأصدر على الفور كتابه «المصريون» رداً على افتراءات «داركور الفرنسى» ونشره بالفرنسية عام ١٨٩٤ لتصل الرسالة إلى أصحابها، وليدفع عن مصر والإسلام ما حاول «داركور الفرنسى» إلصاقه بهما.

فكان هذا الكتاب الذى بين أيدينا الآن الصغير حجماً، الكبير معنى ومغزى تعبيراً عن فكر قاسم أمين وعن رؤيته الثقافية والسياسية معاً.

فاروق

بداية
ونهاية
محمد عودة



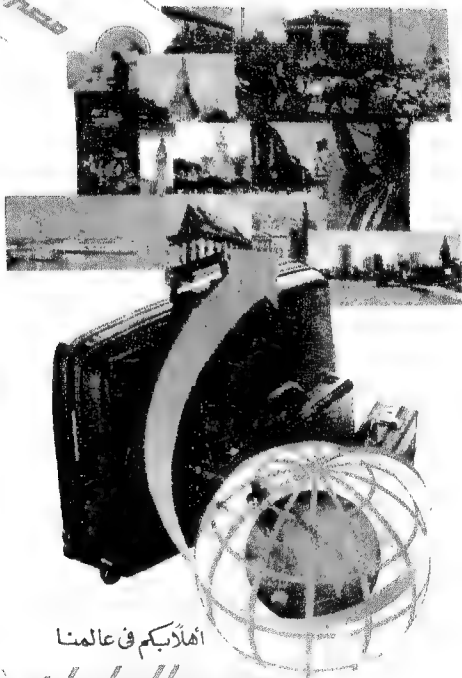
بالأسواق : أحدث إصدارات دار الهلال

فاروق .. بداية ونهاية

بقلم : محمد عودة

الثمن : ١٥ جنيها إحرص على اقتنائه

مصر للطيران



أهلاً بكم في عالمنا



مصر للطيران

المسحبة الشعرية

في الأدب
العربي الحديث

دكتور:

أحمد شمس الدين المجامى



سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى تنبيل

سكرتير التحرير : غادل عبد الصمد

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٨٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL

1995 - No - 538 - OC

العدد ٥٣٨ - جماد أول ١٤١٦ - أكتوبر ١٩٩٥

FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فلة ٥ جنيهاً

سوريا ١٧ ليرة - لبنان ٩٢٠٠ ليرة - الأردن ٢٧٠٠ فلس - الكويت

٢٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريال - تونس ٤ دينار - المغرب ١٥

درهما - البحرين ٢ دينار - النوبة ٢٠ ريال - دبي / أبو ظبي ٢٠

درهما - سلطنة عمان ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس ٣ دولارات -

المملكة المتحدة ٤ چك .

المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث

بقلم

د. أحمد شمس الدين الحجاجي

دار الهلال

تصميم الغلاف للفنان
حلمى التونى

إلى ...

د. شكري محمد عياد

د. محمود علي مكي

د. عبد المنعم تليمة

د. يسري العزب

فلقا كنتم شمس حياتو

مقدمة

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي^(١) . ويحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي وبعد شوقي ليتعرف حقيقة هذه الريادة ، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه "منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي"^(٢) فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي ، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وادخل الشعر المسرحي عالم الأدب فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي . وهذا الدور مازال موضع تساؤل مع كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري . إذ لم تكن ريادة شوقي بهذا المعنى فريدة في الأدب العربي فإن كثيراً ممن حاولوا تجربة المسرح الشعري بعده كانوا أيضاً رواداً . حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعري ويطوروها . غير أنهم جميعاً جعلوا من شوقي محور الارتكاز سواء في اتفاقهم معه أو في اختلافهم عنه . وكان كثير منهم غافلاً عن أن شوقي نفسه كان يركز على تجارب سابقة عليه وعلى

تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر
ماكان يريد أن يضع نفسه في خضمها .

ومن هنا فقد صبت حركة المسرح الشعري
السابقة عليه في أعماله كما اخذت حركة المسرح
الشعري تحاول أن تخرج منه أو عليه ، فمحاولة
التطور والتجديد بعد شوقي هي محاولة للثورة عليه
شعريا والتخلص من تأثيره ، وقد وجدت أن افضل
طريقة لوضع المسرح الشعري في صورة مكثفة ،
وفي الوقت نفسه جامعة ، أن أضعه في أربع حلقات .
حلقة التمهيد .. ثم حلقة تاصيل الشعر المسرحي
وهي دراسة لمسرح شوقي ثم الانتكاسة لهذا الشعر
كما بدت في مسرحيات عزيز أباظة . وحلقة التطور
وفيها تطور الشعر المسرحي الذي تم على يد احمد
على باكثير وعبدالرحمن الشرقاوى ثم انتهى البحث
بدراسة لتاصيل الشعر المسرحي كما بدا في
مسرحيات صلاح عبدالصبور .

وفي الخاتمة ذكرت أن هناك كُتّابا كثيرين قد دخلوا
عالم الشعر المسرحي منهم من عرف بالشعر وكان له
دور فيه ومنهم من لم يعرف . بعضهم كان تابعا لحلقة
من هذه الحلقات ، وبعضهم حاول جديدا وقد رايت أن
يكون لذلك دراسة خاصة .

وكل ما أرجوه أن أكون قد قدمت محاولة تقف مع

المحاولات الجادة والكثيرة التي حاولت أن تستكشف
عالم الشعر المسرحي العربي وأن تدرسه جزءاً من
إبداع أدبنا العربي الحديث . واني لأشكر تلميذي
سامي سليمان وحسين حمودة ، على تشجيعهما
وحبهما لهذا العمل ودفعهما لي حتى انتهى بهذه
الصورة . وكذلك الأستاذ محمود علي مكي لقراءته
هذا النص .

* * *

الحلقة الأولى

التمهيد

أوليات الشجر المسرحك

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربى عام ١٨٤٧ م^(٣) حين أنشأ مارون النقاش مسرحه فى مدينة بيروت وقدم عليه ثلاث مسرحيات ، هى "البخيل" و"أبو الحسن المغفل" و"السليط الحسود" .

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤ إلا أن التمثيل لم يتوقف فى العالم العربى فقد كان البداية ولم يكن النهاية ، ففى دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبوخليل القبانى . وظهرت فى القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التى توقفت بعد موسمين مسرحيين ، ثم وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ وهو نفس التاريخ الذى قدم فيه اليازجى مسرحيته الشعرية "المروءة والوفاء" . ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربى . وفى سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبوخليل القبانى ليضيف لمسرحها حياة جديدة . وفى سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح فرقته المسرحية التى شاركه فيها سلامة حجازى . وألف شوقى فى أكتوبر سنة ١٨٩٣ ، وهو فى باريس ، أول مسرحية شعرية له وهى

مسرحية "على بك الكبير" وطبعت سنة ١٣١١ هـ (١٨٩٣) ، أى مر عليها الآن أكثر من مائة عام هجرية . وكتب بعدها سنة ١٩٠٧ مسرحية "البخيلة" وفى سنة ١٩٢٧ مسرحية "مصرع كليوباترا" وقد مثلتها فرقة فاطمة رشدى وأخرجها عزيز عيد . وكانت هى المسرحية التى أكدت دور شوقى فى المسرح الشعري الذى دعمه بعد ذلك بكتابته لست مسرحيات أخرى ، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربى مسرح شوقى بالدراسة ، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه فى مسرحيته "قمبيز" فى كتابه "قمبيز فى الميزان" (٤) . فإن رأى العقاد لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربى لدور أحمد شوقى فى المسرحية الشعرية وعدوه رائداً لها . ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربى بالشعر ، ولا يتم التعرف على هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التى عرفها العرب وهى ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية ، ومعرفة علاقتها بالشعر . فإن فنون الفرجة العربية هى التى ساهمت فى ميلاد المسرح ، فالمسرح العربى بشكله الغربى قد استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار التى استعارها من تراث الفرجة الممتدة جذوره فى التاريخ العربى . وفنون الفرجة العربية هى التى أسمىها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبى ، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه .

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية فى

العالم العربى فإنه يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع :
التعزية ، والمحبطون ، والقره قوز ، وخیال الظل ، ورواية
السيرة الشعبية .

- ١ -

و"التعزية" تمثيلية تعبر عن طقس احتفالى دينى خاص
بمقتل الحسين (رضى الله عنه) ، وتبدأ هذه الاحتفالات فى
غرة محرم وتنتهى فى العاشر منه . وهى تمثل حياة الحسين ،
وكل فعل أو حركة فيها تمثل حدثاً من أحداث مقتل الحسين .
فلا تتم الأفعال والحركات فى حفل التعزية بشكل عشوائى
وإنما هى أفعال وحركات مقصودة ، فالحفل كله يستعيد لحظة
الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتقدين ، والمشاركين يمثلون
الشخص المشاركة فى هذه اللحظة فهو طقس يستعيد
الماضى ليعيش الحاضر ويمتد به فى المستقبل تذكراً لهذه
الحادثة التى تعيش فى قلب الشيعى وعقله ، فقد استطاعت
جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة
ساحقة ولكنها مؤقتة . وكان على الجموع أن تستعيد هذه
الحادثة لتعبر عن تكفيرها عن هزيمة الحسين وتستعيد وقفها
مع النور والخير .

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأوراد وقصائد الرثاء
التي كانت تلقى فى كربلاء فى ذكرى مقتل الحسين وكانت
هذه القصائد التى تسمى "المقاتل" تحكى قصة استشهاد
الحسين . وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثلى رمزى يشارك

فيه الجمهور^(٥) . وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً
آدائياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل ثم خرج منه فى
نهاية الاحتفال فى يوم العاشر من محرم ، يوم عاشوراء ،
التمثيلية الطقسية التى تسمى بالتعزية . ولم ينشر عنها نص
باللغة العربية .

وقد نشر رفيع الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص
التعزية الملحقة بكتاب محمد عزيزة "الإسلام
والمسرح"^(٦) . وقد يتبدى من هذا أن العرب لم يعرفوا تعزية
الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها ، وليس هذا
بصحيح فقد عرفت وأنا فى البحرين أن هناك تمثيلية كاملة
تشبه ما ورد فى نصوص التعزية التى ترجمها محمد عزيزة
الى الفرنسية وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات بمقتل
الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق فى البحرين
ليشاهدوها . وقد توقفت هذه التعزية فى صورتها هذه فى
السبعينيات من هذا القرن . أى أن توقفها حديث وما زالت
تعيش فى ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة . وإذا نظرنا إلى
هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالى العام لمقتل
الحسين فإننا نجد أنه يؤدى فى معظمه شعراً غنائياً فى رثاء
الحسين ، وسردياً لواقعة القتل ، وقصصياً يروى مقتله ،
فالشعر هو الأساس الذى يبنى عليه الطقس الدينى التمثيلى .

واحتفالية التعزية تمثل وجها من أوجه الطقوس الدينية
المرتبطة بالشيعة . وهناك وجه آخر لاحتفالية دينية أخرى

ترتبط بأهل السنة ويمثل اسمها اختلافاً جذرياً مع الشيعة وهي احتفالات المولد فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولي . فالمولد ليس احتفالاً عشوائياً وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولي . وكل حركة فيه تماثل حدثاً في حياة الولي . ويبدأ الطقس في معظم احتفالات الولي بحركة الجماعة مع محمل الولي من مقامه أو قبره وتأخذ طريقها في شوارع القرية أو المدينة لتدور حولها دورة تماثل حركة الولي في حياته وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتماثل عالم الولي . وفي كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال ، فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت في إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته . وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعرياً ينتهي .

فحركة المولد هي شعر وحركة تمثل قصا يعبر عن حكاية الولي كما أنها قد تسرد شعرا مع هذا التماثل في الحركة ، هذا فضلا عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلي .

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقساً دينياً مقدساً بالنسبة للجماعة الشعبية فإن الزار يمثل طقساً ولكنه غير مقدس . فالتعزية ترتبط بالإمام ، والمولد يرتبط بالولي ، أما الزار فهو يرتبط بالجن ، فهو احتفالية يراد بها إرضاء الجن ، القرين . وفي هذا الطقس تتحول المعتقد في الزار إلى عروس في ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف ويقود حفل

الزار "الكوديا" تساعدنا جوقة من العازفين والمنشدين ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائي وحركة الرقص التي يدخلها المعتقدون في العلاقة بينهم وبين الجن . وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة يصبحون جزءاً من هذا الطقس فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها في الزار لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة في أدائها للاحتفالية ، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح فيه الجماعة كلا لا يتجزأ من الطقس الأدائي الشعري .

ولا تخرج تمثيلات المحبطين كثيراً عن دائرة الشعر ، وإن كنا لا نعرف عنها إلا ما كتبه إدوارد لين في كتابه "المصريون المحدثون : شمائلم وعاداتهم في القرن التاسع عشر" (٧) ، وما قدمه عن المحبطين يمثل الفترة التي شاهده فيها في الثلث الأول من القرن التاسع عشر .

وقد عرفهم بأنهم "ممثلون يضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة . وكثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة الممهدة للزواج والطهور في منازل العظماء ، وأحياناً في ميادين القاهرة العامة ، حيث يجمعون حولهم حلقة من المشاهدين ، والعابهم لا تستحق الذكر كثيراً ، وهم على الأخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة . ولا يوجد نساء في فرق المحبطين فيقوم بدورهن رجل أو صبي في ثياب امرأة (٨) . وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليها - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم "Orta Ouiinu" . وقد كان لهذه الفرق الجواله في تركيا شعبية

واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته حتى إن السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجواله وهو فى ساحة القتال حتى تسليه بعد لحظات الحرب الحرجة^(٩) .

وإذا حاولنا أن نقارن بين "الأورتا أوينو" والمحظيين وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركى المرتجل ، والثانية تمثل المسرح العربى المرتجل ، فالصورة التى قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه المحظيون هو من نوع المسرح المرتجل الذى يحفظه الممثل شفاهاً ويقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير فى النص بحسب ما تقتضيه المواقف .

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسليه الخليفة التركى فى الحرب أو السلم فإن النموذج الذى قدمه "لين" هو عرض تمثيلية قدمت أيام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده ، أى أنها فرقة تسلى الباشا ورجالاته .

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التى استخدمت فى هذا النص فهو بالصورة التى قدم بها تمثيلية هزلية ، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين وينقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين^(١٠) . عالم المحظيين هنا أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل بالغناء والنثر بالشعر ، فالطبل والزمر والرقص لا بد أن يصاحبه الغناء . فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من

عملية الاداء التمثيلى لمسرح الارتجال العربى .

والغريب أن هذا اللون الشعبى للارتجال لم يحفظ لنا . ولا نعرف متى توقف ولا كيف توقف غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالى لأعمال المحبطين ، وهم جماعة "الادباتية" التى كانت ترتزق بارتجال الشعر . وقد قامت بين عبدالله النديم وبين جماعة منهم فى مدينة طنطا مناقشة على قرص الشعر ، فكان النديم يعارض ثمانية منهم وقد وقفت جموع من الناس تعد بالآلوف والعساكر تدفعهم عن المتناظرين وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات . وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنحى أو بلغ ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباً وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كراباجاً^(١١) ، هذا الحوار هو الصورة الوحيدة التى وصلتنا عن محاورات الادباتية وهى بشكلها تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلى : مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث ، لا يمثل طرفاً فى الاداء ، ولكنه يمثل طرف التلقى فى التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر ، لا تأخذ هذه المحاورة التمثيلية بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق فى تحقيق الانتصار ، وهذا بعيد عن فن المحبطين الذى يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه فى الأداة وهى الممثل .

وخيال الظل مصطلح كان يطلق فى الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأولى أو الشعبى العربى . فالأول هو "القره قوز" والثانى ما يسمى عندنا بخيال الظل . ويعتمد كلا الفنين فى أدائه على العرائس ، غير أن "القره قوز" تظهر فيه العرائس أمام الجمهور .

وتمثيلات "القره قوز" هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم ، يتخللها الغناء والرقص ، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن . ولكنى شاهدته فى طفولتى ؛ يصاحب "القره قوز" راقصة بالإضافة إلى فرقة موسيقية فى مواجهة "القره قوز" تخاطبه ساعة العرض . وتصاحب "القره قوز" الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلية ، تجلس أمام الحاجز الذى يظهر منه "القره قوز" . وتبدأ المحاور بتمحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز فيدور حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء "القره قوز" . وتتكون هذه الأغاني من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام أو تمجد الحب أو تنقد الواقع بشكل ساخر ، وقد تحور الأغاني الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكهم . فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة .

ويختلف خيال الظل كثيراً عن "القره قوز" كما يتفق معه فى الكثير ، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع "القره قوز" فى السخرية من الواقع واختلاط النثر بغناء الموالم

والأغنية الشعبية ويختلف عن "القره قوز" في أنه لا يحوى شخصية واحدة في باباته ، ففي كل بابة قصة مرتبطة ببطل مختلف فى رسمه عن البابة الأخرى . وقد كان حظ "القره قوز" خيراً من حظ خيال الظل فهو مازال يعيش بينما يعد الثانى فى حكم التراث الغائب - وإن وجد عدد قليل ممن يستطيع أن يؤديه - وقد دونت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره وأهم هذه النصوص هى بابات ابن دانيال . وشخص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة ، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس ومن هنا اتخذ اسمه "خيال الظل" وانفصل فى نظر الجمهور العربى عن "القره قوز" . ويقوم لاعب خيال الظل بتحريك هذه الشخص . وللشعر دور بارز فى نص البابة . وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة الى حد ما عن الشعر الغنائى العربى فهنا جمهور يرى حدثاً من خلال الخيال يسمع وحواراً للشخص ، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلى ولم يتوقف عند النوع التقليدى وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة . وقد دخل فى "بابات" الخيال القريض والموشح والدوبيت والموالي والزجل والكان كان والقوما والبليق والزكالى^(١٢) . وفى بابة "عجيب وغريب" تتعدد الأنواع ، ففي البابة تبرز القصائد والمخمسات والمربعات . فهو يذكر موشحاً على لسان صاحبة الصور تصف نفسها :

أَنَا الَّتِي أَسْبَى عَقُولَ الرِّجَالِ
بِلَيْلٍ أَعْطَيْتَنِي وَغُنَجِ الدَّلَالِ

وأطْمِئُ النَّسَا بِطِيبِ الْوَصَالِ
وَأَنَا مِنَ الْمَهَا الْغُرِّ الشَّامَخَاتِ
لَمَّا أُنَادَى الصَّانِعَةُ يَا بَنَاتِ (١٢)

ويستخدم القريض على لسان شيخ يخاطب طيف الخيال :
لى الله من شيخ جفانى أحببى
وقد نظرت من لحيتى قبح حليتى
أحملُ شيبى صبغة بعد صبغة
وصبغة رب العرش أحسن صبغة
وإذا شاب رأسى شاب عيشى فشايب
رمى فى فؤادى منيتى ومنيتى (١٣)

وشعر بابات الخيال يتحرك أيضاً فى ثلاثة محاور : المحور الأول هو الغناء ، أى العودة إلى طبيعة الشعر القديم ؛ والمحور الثانى السرد ، وفيه تقص للشخصية : ما جرى لها أو الحديث فى موضوع جرى خارج المسرح ؛ والمحور الثالث : وهو قصصية النص . هذا بالإضافة إلى أن الإطار الذى تتم فيه البابة هو إطار الحكاية الممثلة وقد أثر هذا الأداء فى المسرح العربى عند ظهوره واستفاد من تجربة خيال الظل . ولعل استفادته من السيرة وروايتها لا تقل عن استفادته من فنون الفرجة الشعبية الأخرى .

وهناك نوعان من رواية السيرة : رواية قارئ يقرأ من كتاب ، ورواية مؤد أو مغن ، فهو يؤديها شعرا ويؤديها غناء . ولا نعد قارئ السيرة مؤديا مسرحيا ، غير أن النص الذى يقرؤه قد أثر فى فن التأليف المسرحى تأثيراً كبيراً فى هذه المرحلة ، فقد اختلط فى نص السيرة الشعر بالنثر ، وشعر نص السيرة يسير فى نفس المحاور الثلاثة التى سار عليها

شعر خيال الظل : الغناء ، والسرد ، والقص . وراوى السيرة يرويها نثراً مختلطاً بالشعر ، وكذلك راوى القصص المعروف فى بعض البلاد العربية بـ " الحكواتى " وكذلك قارئ السيرة الذى اشتهر فى مدن كثيرة . ولقد تحدث لين عن وجود قراء للسير الشعبية مثل سيرة الظاهر بيبرس وسيف بن ذى يزن وذات الهمة^(١٥) .

وقد توقفت قراءة السيرة على جمهور ، وما بقى بيننا هو مغنى السيرة المحترف وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة : نوع يروى السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر ، والنوع الثانى يرويها شعراً . ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعاً بالشعراء . ويشتهر النوع الأول من الرواة فى الوجه البحرى ويمثلهم الشاعر فتحي سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس . والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلاً حين يكون حديثه بالنثر وحين يدخل الشعر فى الأداء يتوقف ليغنيه على لسان أبطاله معبراً عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وآلم ، وهذا الشعر متنوع فقد يكون موالاً ، وقد يكون زجلاً غنائياً ، وقد يكون أغنية . من الأغاني الشائعة التى يحور فيها لتلائم اللحظة التى يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء . وهذا الشعر قد يكون شعراً غنائياً وقد يكون سرداً وقد يكون قصاً . أما راوى الوجه القبلى فهو يروى السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه ولكن ذلك ليس أساساً فى عملية القص . وهو فى هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلى يعبر عن المواقف التى يرويها . وشعر السيرة قد يكون مبنياً على شكل القصيد ، وقد يكون

مربعاً أو مخمساً أو مسبعاً . وقد اختلف المصنف ولم يبق منه إلا مرويات قديمة . أما المخمس فالروايات التي تروى به كاملة ولكنها أيضاً قديمة ، وأما المربع فهو السائد الآن في رواية شعر السيرة وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبي إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل في موضوع السيرة .

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة وكأنها مرتبطة بهم برباط شخصى . وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية ، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة : الغناء والسرد والقص .

ولا يمكن أن نقفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح فقد قدم له الممثل والجمهور ، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعري وهو نفس التأثير الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية في المسرح . ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير في المسرح منذ ظهوره في العالم العربى . فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعري بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غربياً في أصله إذ أنه يعيش في أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريباً إليها ، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية . ونحاول هنا أن نختبر بعد ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه .

إنه من الثابت حتى الآن أن أول مسرحية قدمت على المسرح العربى هي مسرحية "البخيل" لمارون النقاش^(١٦). ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية وبين عنوان مسرحية "البخيل" لـ "موليير" فإنه لا علاقة بينهما إلا فى الاتفاق على الاسم . وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية .

فالنثر فيها محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها . هذا بالإضافة إلى أنه موقع يمكن أن يغنى تماماً مثل شعرها . وكان الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر ، وقد استخدم فيه أشكالاً متنوعة للشعر من القصيد والكان كان ، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى يجب أن تتبع فى غناء أدوارها ، لا يختلف فى ذلك النثر عن الشعر فمثلاً لحن الحوار بين نادر وثلعبى فى الجزء الثانى من الفصل الخامس :

ثلعبى : يانادر أنت نادر	وخادم بصدقة
أعجبت حقاً فباشر	ما يقتضى برشاقة
أذهب لبيتى سريعا	وهي شينا يسيرا
نحن سنأتى جميعا	طوعاً فصرنا خبيرا

نادرة : قد حدد له "نغمة عجم أصوله ستة عشرى . شغل مطالعه : يامفرد الحسن صلتى (٦٥) . ولا تخرج بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك ، من تحديد للحن الذى يجب

أن تؤدي عليه المقطوعات ، هذا مع أن هناك فروقاً بين هذه المسرحية ومسرحيته "أبى الحسن المغفل" و"السليط الحسود" ، إذ يقل فيهما دور الشعر ويتغلب النثر المسجوع عليه . وقد نشر محمد يوسف نجم هذه المسرحيات بالملاحق الخاصة بالألحان الأصلية التي وضعها لها مارون النقاش .

وقد تحدد دور الشعر في هذه المسرحيات بالمحاور الثلاثة ، الغناء والسرد والقص . هذا بالإضافة إلى أن المسرحيات الثلاث حكاية فهي أساس العرض المسرحي المقدم للجمهور .

وهناك محاولة شعرية في المسرح العربي باللهجة العامية تعد رائدة في ميدان المسرح الشعري . وهي محاولة محمد عثمان جلال ، فقد نشر تمصيره لمسرحية موليير "توتوف" بعنوان "الشيخ متلوف" سنة ١٢٩٠ هـ / ١٨٧٣ م أي أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية إلى مصر ، وهي تجربة - وإن كانت باللغة العامية - فإنها تحسب للمسرح الشعري العربي . وقد استمر محمد عثمان جلال يبصر المسرح الفرنسي وينشره حتى سنة ١٨٩٦ ، وقد نشر من المسرحيات لموليير "الأربع روايات من نخب التياترات" سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠) أي بعد سبعة عشر عاماً من نشره للمسرحية الأولى التي ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية "النساء العالمات" و"مدرسة الأزواج" و"مدرسة النساء" ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ بعنوان "الروايات المفيدة في علم التراجيذة" وهي مسرحيات

"إستر" و"أفغانية" و"إسكندر الأكبر" ثم ترجم سنة ١٣١٤ (١٨٩٦) مسرحية موليير "الثقلاء". وبالإضافة إلى ذلك فقد ألف مسرحية "المخدمين" وقد نشرت سنة ١٩٠٤ أى بعد وفاته .

وقد أخضع عثمان جلال لغة الزجل للمسرح . وكان عثمان ذكيا فى استخدامهِ لطاقتِ الزجل السردية والقصصية فى المسرح مما جعل مسرحياته تبعد عن الغناء فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده . وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية ، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها . ومن هنا كانت حركة الزجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار . وفى مسرحيته المؤلفة "المخدمين" تتضح صورة ما فعله عثمان جلال فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد ، إذ أنه ليس مرتبطاً بنص سابق يترجمه أو يقتبس منه ، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح . فقد بهتت الغنائية إن لم تكن قد اختفت ، وربما كان ذلك بدافع الموضوع فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للغناء . وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فقد ضعفت الحركة وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد القصص .

ولقد قدم عثمان جلال الاضافة التى لازمت اعماله وهى
تقطيعه للوزن بين الشخصيات ، فالفصل الثانى يبدأ منظره
الاول بظهور البيك وشيخ الخدامين وخدم :
البيك : (لواحد من الموجودين)
فين ياولد شيخكم

أحد الموجودين : أهو فرغلى

البيك : وانت اسمك اسمه ؟

أحد الخدامين : أنا اسمى على

البيك : يا فرغلى هوا على سقا مليح ؟

الشيخ : دا بربرى لكن فى العربى فصيح

وهى نفس التجربة التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين
المتحاورين ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة ، وهذه
الطريقة متواترة فى النص وبقيّة النصوص التى مصرها .

غليون : بالعين أشوف

أنيسة : أيوه

غليون : كلام صحيح

أنيسة : بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون : برضه كلام فارغ

أنيسة : وليه ماتحققه .: ياتكذبه بعددين والا تصدقه(١٧١)

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعري خطوة هامة بتقطيعه للوزن وبيعده عن الغنائية وإن كان مازال يرتبط بالسرد والقص واقترب نصه المسرحي من الحكاية .

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر أربع مسرحيات معربة هي : "أوبرا عايدة" و"مى وهو راسى" و"الكذوب" و"غرائب الصدف" . وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦ م والمسرحيات معربة قبل حضوره إلى مصر ، لذا فهى تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية "المروءة والوفاء" التى ألفها خليل اليازجى سنة ١٨٧٦ . فقد أكمل سليم النقاش دور عمه من تقديمه للمسرحيات الكلاسيكية . فقدم على مسرح دار الأوبرا فى موسم سنة ١٨٧٦ - ١٨٧٧ مسرحيتين هما "هوراس" و"الكذوب" . وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضى من سيادة الشكل الكلاسى على المسرحيين دون أن يتغافلوا شيكسبير ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بعالم القص البطولى . لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربى ، ففى مسرحية "عايدة" يأخذ الشعر دوراً مهماً يعتمد عليه النص . فالنص فى لغته الأصلية أوبرا . ولما كانت الأوبرا جديدة ويصعب تقديمها إلى الجمهور العربى فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور فتحوّلت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص .

واعتمد النص على الشعر اعتماداً كبيراً وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر فى النصوص التى قدمها عمه . ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذى ساد الحوار النثرى مما جعله قابلاً للغناء .

وحوار "عايدة" مع أمتريس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذى يختلط فيه الغناء بالسرد :

عايدة : "أه يامولاتى ليس قلبى من حديد ، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد . ولم أنس بعدما قاسيت من الأهوال فى الحرب الأخيرة . وكفانى قهراً أنى صرت عبدة أسيرة . ولولا انعطافك نحوى وميلك إلئى . لكان بلاشك قضى على" (١٨١)

ولا يقل دور الشعر فى مسرحية "مى" عن دوره فى أوبريت "عايدة" ، وكذلك فى مسرحيتى "الكذوب" و"غرائب الصدف" . لقد تحولت جميع هذه المسرحيات إلى أوبريتات كان دورها الغنائى هو نفس الدور الذى قام به الغناء فى بابات خيال الظل والقره قوز . ومع أن هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح ، فالمسرحية هى حكاية ممسرحة تعتمد على الغناء والسرد يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية - التى ارتبطت بالقص العربى - على النص .

ولم تخرج مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجى عن

هذا الإطار . ألفت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦ ومثلت في بيروت سنة ١٨٧٨ وقدمتها فرقة القرداحى فى مصر سنة ١٨٨٦ . ويعدّها الكثيرون أول مسرحية شعرية فى الأدب العربى وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية "البخيل" لمارون النقاش . ومن الطبيعى أن تكون مسرحية "المروءة والوفاء" متقدمة شعرياً على مسرحية "البخيل" فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين وقد استغنى مؤلفها عن التثرف فى حوارهِ استغناء تاماً ، فهى عمل شعري متكامل . وقد التزم اليازجى فى مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية ، فقد أورد قصيدة فى مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دأرس لها وأنه متبنيها فى عمله فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطاً للمسرحية والتزم به فيها : ففُتْشِرْط وحدة الموضوع حكماً

وإن أمسى ثنائى ابتناء

كذا مدة المكان بكل فصل

على حكم الزمان والاستواء^(١٩١)

الا أن معرفته للكلاسيكية والتزامه بها لم يجعله يكتب مسرحية مبنية بناءً غربياً وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثاً وصراعاً ، وشخصيات وحواراً يقوم به ممثلون على خشبة المسرح ، ولكن البنية تعتمد على شعر عربى فى أساسه ، فالشعر يتكون من قصائد كاملة ملتزمة بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح فهو تنويع بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً

من بنية المسرحية وشكلها . فالقصيد قد يؤدي وقد يغنى .
أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط . لذا فإن مقطوعات
الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة في هامش النص
وحين يلقى قيس موشحاً هو :

يكفى عناد	كم يعاد	هزذ الكلام
أخشى تباد	من قراد	عند الصدام
هذا الكلام	مثل الحسام	طلى الفؤاد
دعد أذهبي	واغربي	من ذا المقام
أو جربي	واشربي	كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال أو لا فلا لا
عزيزا يصير الجبال منه رمالا
أين قراد يلقى الفؤاد منى جمادا
يالىت دام فى الفراش يلقى احتمالا
عند الهيام إذ يضام يغدو ذلالا (ص ٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يؤدي على "لحن حجاز
على" أصل افتضاحى غدا حب الجمال" . وحين تخاطب دعد
قيساً بموشح :

قيس ذا المقال فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على "لحن صبا على" فقد ملكت قلبى
بدر الجمال" (ص ٤٦) وهكذا مع كل موشح تلقىه شخصية

من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه .

ولم يخرج هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى من الاعتماد على القصيدة والمقطوعات ، واختلاط الغناء بالسرد . مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة ولا يخدم تطور المسرحية إلا من حيث أن هذا السرد جزء من بنيتها ، وكذلك تحول هذا السرد الى قص فالمسرحية محاولة لمسرحية حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية وبذلك لم تخرج المسرحية ، فى أى جانب من جوانبها ، عن إطار الفرجة الشعبية . ومن الخير ألا تمضى مسرحية " المروءة والوفاء " دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعري وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة أضافت إليها القافية الواحدة عجزاً عن أن تكون لغة حوار حية متحركة . لكن المسرحية وتأكيد اليازجى على الكلاسيكية الجديدة بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها جعل من الكلاسيكية اتجاهاً يحتذيه مترجمو المسرح وممصروه ومؤلفوه وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم . وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص .

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القباني رائد المسرح في سوريا سنة ١٨٦٥ . وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤ . وقدم في مصر عددا من المسرحيات منها المترجم مثل "الخل الوفى" و"عايدة" و"لباب الغرام" أو "ميتريدات" ، كما ألف مسرحيات منها "أنس الجليس" و"عفة المحبين" و"ولادة" و"عنتر" و"ناكر الجميل" و"الأمير محمود" و"زهر الرياض" و"الشيخ وضاح" و"مصباح وقوت الأرواح" و"مجنون ليلى" . وجميع هذه المسرحيات كان الشعر جزءاً أساسياً من عروضها ، وهو شعر المقصود به الغناء ، فقد كان أبو خليل القباني علماً من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه . ويعد سلامة حجازى واحداً من تلامذتها . وكان اثره واضحاً على المسرح ، أكد فيه الغناء والسرد والقص . لقد قدم على المسرح أكثر من إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة . جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات : أربعاً من تأليفه ومثلها من اقتباسه . وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفات من التراث الشعبى .

وجميع هذه المسرحيات تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى ، وست منها تنتهى بأدوار شعرية . والسابعة وهى "لباب الغرام أو الملك متريدات" تنتهى بغير شعر أما الثامنة وهى "أصل النساء" الشهيرة "بلوسيا" ؛ فهى تنتهى ببيتين من الشعر يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء فهو نثر مسجوع .

الكونت : تجاوز عن الذنب العظيم تكوما .: فيكفى المسمى الذل والعذر والكره
إذا ما امرؤ من ذنبه جاء تائباً .: إليك ولم تغفر له فلك الذنب
الجميع : قد عفونا .

لويسا : هكذا يكون الكرم ، وتكون محاسن الشيم .
فأبقاكما يارب العالمين ، وحفظ ابنتى أوجين .

الكونت حيث قد زالت الاتراح ، فهيا بنا نقيم الأفراح ،
ونسال المولى المجيد ، أن ينصر سلطاننا عبدالحميد (٢٠١) .

(تمت)

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون
وسليم النقاش فهو استمرار لدورها في الاقتباس من جعل
الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء فضلاً عن أن النثر قد
غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص ، أما المسرحية فهي
مسرحة لحكاية . وإذا أخذنا مسرحية "هارون الرشيد مع
الأمير غانم بن أيوب" مثلاً على الحكاية ومسرحتها ، فهي
محاولة من القبانى أن يضع حكاية "الف ليلة وليلة" على
المسرح فهو يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها ويترك
الحوار تديره الشخصيات ثم يدخل الغناء ليغلف به إطار
الحكاية المسرحية .

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة وليس معنى ذلك
أن التأليف الشعرى قد توقف . فقد ذكر أسعد داغر عدداً

ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألفت قبل أن يكتب شوقى للمسرح مسرحيات شعرية^(٢١) .

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبدالله البستاني ، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن . ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات فهى غير متاحة الآن . وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية "مقتل هيرودس لولديه اسكندر وأرسطوبولس" المنشورة سنة ١٨٨٩ . وقد ذكر أنه كان يحتذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد فهو يتتبع الحوادث التاريخية ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى ، إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية فيستهل مسرحيته بها^(٢٢) . ويراه قد خطا خطوة فى رسم الشخصية ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية المروءة والوفاء كما يراه "يخطو خطوة أخرى فى سبيل تطويع الشعر العربى وتليين موسيقاه ليتحمل سرد الحوادث المسرحية"^(٢٣) . وتتردد كلمة السرد فى حديث نجم عن المسرحية ، ثم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى ، فهو يرى "أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية . وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته ، فهو أمتن أسرا وأصفى ديباجة وأكثر روعة"^(٢٤) . وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين فى

هذا . فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعاً في شعره وهو في هذه المسرحية "التي تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٢٢ مرة لاغير" (٢٥) . أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتاً وهذا في حد ذاته كثير على الشعر المسرحى ، هذا فضلاً عن أنه قلما يترك بحراً لآخر إلا ويعود إلى البحر المهجور .

ويعطى نجم أمثلة لشعره في المسرحية . ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة فإن ما قدم لا يخرج عن السرد في بناء قصص مقدم في تركيب جاف بلا حركة ، فتطور المسرحية شعرياً يحتاج إلى شاعر لكى يحافظ على الإطار الذى يستهوئ الجمهور من غناء وسرد وقص بشعرى يستطيع أن يحرك عواطفهم .

وقد كتب شوقى مسرحية "على بك الكبير" في أكتوبر عام ١٨٩٣ في الوقت الذى كان عبدالله البستانى فيه ينشر مسرحياته الشعرية ، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس يقدمون عروضهم في القاهرة والأقاليم . ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثاً فريداً في عالم التأليف المسرحى . فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى في عصرها . لقد استفاد شوقى من جميع التجارب المسرحية السابقة عليه في تأليفه لهذه المسرحية . وليس من الضروري هنا الوقوف عند

التأثير الغربى على هذه المسرحية ، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة ، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح واعتمد على الغناء اعتماداً كبيراً . والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة ، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم وبالتالي أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم .

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يغنيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية :

بين السيوف والخناجر	على الجبال
تلقى الجراكسة عشائر	هم الرجال
يحموا النساء الحراير	مع الجمال
ومن عجب حكم جابر	فيهم محال
وليس ناه وأمر	غير

القتال (٢٦)

ثم يتوقف النشيد ، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء ، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بنفس الوزن والقافية مع اتحاد الروى :

مصطفى : ألا يا شمس يا حسنا	ء غنينا بعمال
أم محمود : يلهينا الى أن يا	نى السيد بالمال

(ص ٢)

ويضع شوقي تعليمات خاصة بالغناء وبالسكوت وتبدو المقاطع الشعرية الخاصة بالغناء وقد جعل إيقاعها وتركيبها اللغوي سهلاً ملائماً للغناء . ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة فى أوزانها المجزوءة وقوافيها ، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب واستمر البحر الوافر فى الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على نفس الوزن ونفس خفة الكلمة :

بنات الجركس العينا تعالين تعالينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين ، ينحاز مصطفى الى زاوية فيغير الوزن والقافية وهو ينشد مطرباً قصيدة من خمسة وعشرين بيتاً من بحر البسيط يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريح :

يامال مافيك من سحر ومن خطر لقد نزلت بنا عن رتبة البشر
وفيهما يسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً
عنه يعمل جلاباً حتى إنه باع ابنه ، وهو الآن يبيع ابنته وقد
اختلط فى القصيدة الغناء بالسرد وبالقص .

ويدور الشعر كله فى المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة وقد تنوعت هذه القصائد فى الطول ، ونلاحظ كذلك استخدامه للوزن الواحد والقافية الواحدة فى الحوار بين الشخصيات فلقد طغى وزن الكامل فيما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات تسير فى نفس محاور الشعر المسرحى منظومة من حوالى

مائة وتسعة وعشرين بيتاً .

ولاشك أن شوقي وهو يكتب هذه المسرحية كان فى ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية فى ذلك الوقت ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التى كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب الى لغة الحوار العامى . وكأنه يتحرك فى دائرة الشعر العامى حتى إنه فى المشهد الثانى من الفصل الثانى يظهر حنا الوكيل والأغوات ومملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامى :

مبيك البيكات من فوق تخته .: ينهى ويأمر فى الخدام
الذيل يجرى من تحته .: والأمر أمره فى الأحكام

وفى الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً فى المسرحية . فهو يتم فى قصر محمد بك أبو الدهب . وقد أعد وليعة كبيرة ، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة . وأمامه رجال من حاشيته وعلى الطرف الآخر . سيد أحمد المغنى وعواد وكمنجاتى الأغوات عند الباب ويغنى المغنى باللغة العامية المفصحة .

سعد البلاد قايم	والنجم داير عال
يارب ياداييم	زد البيكات إقبال

ويستمر استخدام العامية فى الحوار فالمغنى يمدح محمد بك أبو الدهب :

أبو دهب مصره	مفرد وحيد عصره
الله يديم نصره	ويحفظه والأل

ثم يطلبون منه أن يغنى دور حياة الحياة فيغنى مذهب :
سيف جفونك بالطيف مرهفو فاق الحدود
والقوام أسمر خفيف فى النزال قد القدود
ثم تغنى دورا :

حيات الحياة إنته يامنية القلب
إمته تجود إمته حسبى عذاب حسبى

(ص ٣٧ - ٣٨)

والملاحظ أن القصائد الطويلة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التى كان شوقى يكتبها قوة فى اللغة واستخداماً للصور والتراكيب القديمة . وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية ، غير أن العمل كله فى النهاية هو مسرحه لحكاية ، اعتمد فيها على نفس الاتجاه الكلاسيكى الذى ساد وقته وبالذات من حيث استخدامه لعنصر المكان . فالفصلان الأول والثانى يدوران فى غرفة فى قصر على بك ، والثالث والرابع فى قصر محمد بك ، ويختلف الخامس فى أنه فى الصالحية ، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثانى وتباعد عنهما فى الفصول الثلاثة التالية . لكن الحس فى المسرحية يظل كلاسيكياً . وليس معنى ذلك أنه مقصود وإنما معناه أن شوقى هنا يتابع الإطار العام للمسرح فى شكله العام وفي مضمونه ، لم يخرج عليه ، فعمله المسرحى يعد امتداداً للأعمال المسرحية الشعرية

وغير الشعبية التي قدمها رواد المسرح العربى مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستاني والقبانى . ومع أن عمل شوقى يقف بجوار هذه الأعمال التي قدمها المسرح العربى فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط ، ولم يتعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها . وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها وتركها للنسيان وحتى الفرقة التي كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها . فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هي فرقة إسكندر فرح الذى نافس استاذة القبانى بإنشائه فرقة خاصة به واعتمد فيها على غناء سلامة حجازى .

وقد انفصل سلامة حجازى عن إسكندر فرح وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية ، ولكنه لم يستطع أن يستمر ، وقبل أن يغلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازى قد أصبح الاسم الكبير فى عالم المسرح . وقد ألف شوقى مسرحية "البخيلة" سنة ١٩٠٧ وهى كوميدى اجتماعية . ترى أياكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازى أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحى سنة ١٩٠٧ ؟ غير أن شوقى لم ينشر هذه المسرحية وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت تامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن (٢٧) .

ولم يتح لها أن تمثل ، ومع ذلك فهي تؤكد متابعة شوقى لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت . ولقد توقف سلامة حجازى سنة ١٩٠٩ لمرضه ، ولكن مسرحه لم يتوقف فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية ، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض لفرقته التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢ فقدمت ثلاث مسرحيات من عيون المسرح الغربى معتمدة على قوة أدائها . وعرضها لهذه النصوص ، ولم تعتمد فى تقديمها على الغناء وإنما على جودة الفن ، فقدمت ثلاث تراجيديات ، مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً" ترجمة "فرح أنطون" فى ٢/٢١ ومسرحية "لويس الحادى عشر" للشاعر الفرنسى "كازمير دى لافين" ترجمة إلياس فياض فى ٢/٢٥ ومسرحية شكسبير "عطيل" ترجمة خليل مطران فى ٢/٣٠^(٢٨) غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً فى عمله .

ولم تصمد هذه الفرقة طويلاً ، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة فى فرقة واحدة فى مارس ١٩١٣ وقدمت الفرقة مسرحية "نابليون" ومسرحية "مصر الجديدة ومصر القديمة" لفرح أنطون . ولم تستمر الفرقة بعد ذلك . ثم كون مع سلامة فرقة سميت "فرقة جورج وسلامة" . بدأت الفرقة الجديدة عملها فى ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤ . وقد وضع تأثير سلامة على جورج منذ بداية

عروض الفرقة فقد قدما مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"عائدة". وقد لعب سلامة حجازي في هذه الأخيرة نفس الدور الذي كان يلعبه من قبل وهو دور "رداميس" قائد جيش مصر وحبيب عائدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد، وإنما قدم نفس المسرحيات التي صنعت شهرة جورج أبيض "أوديب" و"لويس الحادي عشر" و"عطيل" بأسلوب سلامة حجازي، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت إذ أدخل على هذه المسرحيات شعراً غنائياً وألحاناً مناسبة لأحداثها. وهكذا صنع في جميع مسرحيات جورج أبيض التي اشترك معه في تقديمها. وقد خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل في الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها، وجورج أبيض بطل الثانية، وفي المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معاً. وقد لوحظ أن الليالي التي كان "الشيخ سلامة" ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها وكذلك الليالي التي يشترك فيها مع جورج أبيض كانت تلقى من الجماهير إقبالاً شديداً، على عكس الليالي التي كانت تقدم فيها مسرحيات جورج خالية من الغناء وينفرد ببطولتها جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير^(٢٩). ففي "أوديب ملكاً" لحن للاستغاث ولحن للحيرة ولحن للأسف وهولحن على "مقام جهاركاه" تعبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب:

ياله يوم له الطفل يشيب وتكاد الشمس منه تظلم

لم تكن نحسب هذا يا أوديب أسفا ضاع العلا والشهم(٣٠)

ولقد قدم سلامة مسرحية "مى" فى موسمى ١٩١٤ - ١٩١٥ و ١٩١٥ - ١٩١٦ وأضاف إليها أغانى جديدة بالحن جديدة حولتها كما قيل إلى أوبرا . وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربى ، وإنما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها . ولقد أدى سلامة دوره فى غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧ . واستمر دوره بعد وفاته فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح ، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج أى نجاح المسرح الغنائى أو الشعر فى المسرح أمام المسرح الجدى تعبيراً عن رغبة الجمهور . لذا فإن جورج استمر يقدم الأوبريت مع ما يقدمه من مسرحيات فعرض أوبريت فيروز شاه سنة ١٩١٨ ، وغيرت منيرة المهدي طريقتها فى الغناء فى المقاهى والكباريهات إلى الغناء فى المسرح وقدمت أعمال سلامة حجازى المسرحية : "شهداء الغرام ، وعائدة ، وصدق الاخاء" . وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا فمثلت كارمن وكارمينيا كما قدمت عام ١٩١٩ عدداً من الأوبريتات . واستمرت فى عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥ . ومن الغريب أنها قدمت عام ١٩٢٧ أوبرا "كليوباترا ومارك" وهو نفس العام الذى قدم فيه شوقي مسرحيته "مصرع كليوباترا" . واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة

المصرية ، وفى سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبريت
"الباروكة" ومسرحية "فاتنة بغداد" .

ودخل نجيب الريحاني ميدان الغناء فقدم أوبريت
"العشرة الطيبة" تمصير محمد تيمور . كما ظهرت فرقة
الكسار وأمين صدقى سنة ١٩٢٠ معتمدة على الكوميديا
والغناء فقدمت عدة مسرحيات ثم استقل الكسار بمسرحه
سنة ١٩٢٥ .

ولعل الحدث المهم فى تاريخ الغناء على المسرح هو
دخول سيد درويش عالم التلحين للآوبريتات ، فلحن
أوبريتين "العشرة الطيبة" و"الباروكة" و"هدى"
و"شهرزاد" ومسرحية "عبدالرحمن الناصر" كما دخل
داود حسنى والخلعى عالم التلحين المسرحى ، وهكذا
انفصل المغنى عن الملحن ، وبهذا الانفصال تغيرت لغة
الشعر من فصيح إلى عامى وتحولت المسرحيات من
التاريخى إلى الواقعى والشعبى ، وقد أدى هذا إلى
الفصل بين العامية والفصحى فى المسرحيات فحين تكون
المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة وحين تكون
واقعية أو من التراث الشعبى تكون لغة أغانيها عامية ، هذا
بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب
العالمية . فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدي
وعلى الكسار والريحاني أن يعتمد على اللغة الفصحى .
وسيادة العامية لا تنفى أن النصوص المسرحية قد غلب
عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص .

ولقد غاب شوقي عن مصر فى الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩١٩ وهى فترة نفيه إلى أسبانيا . فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح فى هذه الفترة وعندما عاد من أسبانيا كانت صورة التطورات الكثيرة التى حدثت فى المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه . وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهى أهم فرقة فى المسرح العربى وأكثرها استقراراً ، وقد تداخل فى لغة مسرحياتها العامى والفصيح .

وفى سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدى وعزيز عيد عن فرقة رمسيس وكونا فرقة باسم فاطمة رشدى . وفى هذا الجو العام للمسرح ألف شوقي مسرحيته "مصرع كليوباترا" لتقدمها فرقة رشدى بعد حوالى عام من إنشائها . لتبدأ حلقة جديدة للمسرح الشعرى تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعرى إلى المسرح الشعرى نفسه بتقاليده وبنائه الذى أكد وجوده فى اللغة العربية ومن ثم فإن ريادة شوقي تصبح بمعنى جديد للريادة وهى ريادة التأصيل .



هوامش الحلقة الأولى

(١) انظر محمود حامد شوكت . المسرحية في شعر شوقي ، القاهرة ، دار الفكر العربي سنة ٤٩ هـ ٤٨ ، شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٦٣ هـ ١٧٤ ، غنيمي هلال . النقد الأدبي الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر سنة ١٩٧٩ هـ ٦١٨ . احمد هيكل : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٧٨ ، ص ٢٢٣ ، طه وادي ، شعر شوقي الغنائي والمسرحي . القاهرة : دار المعارف سنة ١٩٨٥ ، ص ٧٢ .
(٢) طه حسين ، حافظ وشوقي - القاهرة : سنة ١٩٣٣ ، ص ٢٠٢ .

(٣) مارون النقاش . المسرح العربي : دراسات ونصوص ، العدد الاول . اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ ، ص ٢٧٥ .

(٤) عباس محمود العقاد : قميبيز في الميزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة ، (د ت) .

Metin, A., A History of Theater & Popular enter tainment in Turkey (Ankara: Form, 1963 - 64), P.13 .

(٦) محمد عزيزة : الإسلام والمسرح . ترجمة رفيق الصبان . القاهرة : دار الهلال . ١٩٧١ . العدد ٢٤٣ . ص ٩٨ - ١٣٣ .

(٧) انظر إدوارد لين : المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى طاهر نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة سنة ١٩٥١ ، ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

(٨) المرجع نفسه . ص ٢٩٠ .
Marhnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, (٩)
New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16 .

(١٠) المرجع نفسه .
(١١) الاستاذ . ج ٤١ - السنة الاولى : ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ ، ٦
يونيو سنة ١٨٩٣ .

(١٢) ابو زيد على إبراهيم : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة
١٩٨٢ ، ص ٢٥٥ .
(١٣) ابن دانيال : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق
إبراهيم حمادة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة
١٩٦٣ ، ص ٢١٧ .

(١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦ .
(١٥) لين ، المرجع السابق ، ص ٣٤٣ - ٣٥٨ .

(١٦) مارون النقاش ، المصدر السابق ، ص ٤١ .

(١٧) محمد عثمان جلال ، دراسات ونصوص ، عدد ٤ ، اختيار وتقديم
دكتور محمد يوسف نجم : بيروت ، ١٩٦٤ ، ص ٣٣٩ .

(١٨) النقاش ، سليم ، المسرح العربي ، دراسات ونصوص ، رقم ٥ ،
اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت . دار الثقافة ، سنة
١٩٦٤ ، ص ١١ .

(١٩) خليل اليازجي ، المروعة والوفاء ، بيروت : سنة ١٨٨٤ ، ص ٢ ، ٣ .

(٢٠) الشيخ احمد ابوخليل القباني ، دراسات ونصوص ، اختيار وتقديم
محمد يوسف نجم . بيروت : دار الثقافة سنة ١٩٦٣ ، ص ٣٤٩ -
٣٥٠ .

- (٢١) انظر يوسف أسعد داغر ، معجم المسرحيات العربية والمعربة .
١٨٤٨ - ١٩٧٥ . بغداد : منشورات وزارة الثقافة . ١٩٧٥ .
- (٢٢) نجم . المسرحية فى الأدب العربى ، مرجع سابق ، ص ٣٥٧ .
- (٢٣) المرجع نفسه ص ٣٦٠ .
- (٢٤) المرجع نفسه .
- (٢٥) إدوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية
سنة ١٩٣٦ ، ص ٧١ .
- (٢٦) أحمد شوقى ، على بك الكبير ، أو فيما هى دولة المماليك . القاهرة :
مطبعة المهندس . سنة ١٣١١ هـ .
- (٢٧) نشرت "البخيلة" نشرتين إحداهما فى مجلة الدوحة ، أعداد مارس ،
وأبريل ، ومايو ١٩٨١ ، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة :
الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ .
- (٢٨) سعد أبيض ، جروج أبيض ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٠ ،
ص ١١٩ .
- (٢٩) محمود أحمد الخضى ، الشيخ سلامة حجازى . القاهرة : دار الكاتب
العربى سنة ١٩٦٨ ، ص ١٩١ .
- (٣٠) المرجع نفسه . ص ١٩٢ .

الحلقة الثانية

التأصيل

شوقك والشعر المسرحي

المسرح الشعري عمل صعب لأنه يتحرك في منطقتين : دائرة المسرح ودائرة الشعر ، ولكي تنجح المسرحية الشعرية عليها أن تتفوق في هاتين المنطقتين . وقد يتفوق الشعر بمفرده في مسرحية فلا يكون ذلك مدعاة لنجاحها وكذلك العكس صحيح . ومن هنا كانت الصعوبة التي واجهت كتاب المسرح الشعري . فهناك كتاب مسرحيون لم يكونوا شعراء متميزين سقطت أعمالهم وكان ضعف الشعر سبباً لذلك السقوط كما كان هناك شعراء مجيدون سقطت أعمالهم لأنها لم تكن ناجحة فنياً . ومن هنا فإن حركة المسرح الشعري لم تخرج عن دائرة الحركة الشعرية والمسرحية . لذا إن أراد الكاتب المسرحي أن ينجح فإن عليه أن يكون شاعراً من شعراء جيله وواحداً من المسرحيين . الشعر على المسرح ليس هواية ولكنه قدرة متمكنة تفرض نفسها على الجمهور .

وليس من بين كتاب العرب الذين كتبوا للمسرح من سلمت له قيادة الشعر وإمارته ، وأعترف له بالسبق في

عالم الشعر والتفوق على أبناء جيله بإجماع منقطع النظير
كما حدث لشوقي . ويكاد يكون هناك إجماع أيضاً على أن
شعر شوقي المسرحى قد وصل الى قمة شعرية عليا .
وشعره فى هذه المسرحيات يمثل المرحلة الأخيرة فى
تطوره الشعرى . وهو يسير فى خطين أساسيين ، يسيران
مع طبيعة المرحلة التى كتب فيها شوقي مسرحه وهما :
التيار الواقعى والرومانسى ، وقد برز التيار الواقعى بقوة
إبان الحرب العالمية تحت اسم مذهب الحقيقة وفى الوقت
نفسه كانت الحركة الواقعية تبرز فى ميدان المسرح .

وقد عبرت عن هذا التيار مسرحيته "البخيلة" و"الست
هدى" ، وإن كانت البخيلة لم تخرج كثيراً عن الرومانسية
فهى تمجد الحب وتنتصر له . أما الاتجاه الرومانسى فكان
قد ظهر فى ميدان المسرح قوياً مع إنشاء سلامة حجازى
مسرحه سنة ١٩٠٥ . كما برز واضحاً مع ظهور صحيفة
"الجريدة" وأصبحت له السيادة فى العشرينات ، وتمثل
فى شعراء هاجموا شوقي كما تمثل فى شعراء آخرين
دافعوا عنه . كما تمثل فى شعر شوقي المسرحى ، فى
خمس من مسرحياته وهى جميعاً تمجد الحب وتغنى له
وتجعله أساساً تبنى عليه أزمة هذه المسرحيات . فلقد
حاول شوقي أن يقيم أعمالاً تراجمية وكوميديية متصلة
بالعالم المحيط به .

بين التراجيديا والكوميديا

فى بنية أعمال شوقى المسرحية يمكن وضع خطوط فاصلة بين أعماله ، فمسرحيات كليوباترا ومجنون ليلى وعنترة وقمبيز وعلى بك الكبير تختلف عن مسرحيتى البخيلة والست هدى . ويمكن أن نسمى المجموعة الأولى من مسرحياته تراجيديات بينما نسمى المجموعة الثانية وهما مسرحيتا البخيلة والست هدى من نوع الكوميديا . ومن الخير أن نذكر هنا أن مسرحية عنترة لم تحقق الشكل التراجيدى وإنما خرجت عنه لتبقى حاملة البذرة الأصلية للشخصية ، والحدث فى السيرة الشعبية .

التراجيديا

ولا أريد أن يتبادر للذهن أن مسرحيات المجموعة الأولى أى التراجيديات متصلة بالغرب اتصالا وثيقا مباشرا ، وأنها تترسم خطى الأعمال المسرحية الغربية ولكن ما يراد بها هنا أنها تتصل بالتراث الغربى من خلال التطور الذى حدث للنص المسرحى فى مصر والذى جعل من التراجيديا العربية ذات صورة مختلفة عن التراجيديا الغربية ؛ فكانت أكثر اتصالا بالذوق العربى من حيث الغناء والسرد والقص . وإذا كانت هذه الأعمال تختلف إلى حد ما عن الأعمال المسرحية الغربية فلماذا اخترت

لها مصطلح تراجيديا ؟ ذلك لأن التراجيديا ليست شكلا واحدا وانما تعددت أشكالها فهناك التراجيديا الأرسطية والتراجيديا اللاتينية ثم أخذت تتطور هذه التراجيديا لتأخذ فى العصر الحديث شكل الكلاسيكية الجديدة التى ظهرت فى فرنسا وظهر معها شكل آخر للتراجيديا وهى تراجيديا شكسبير . ودار صراع بين الكلاسيكية الجديدة وبين تراجيديات شكسبير فأيهما الأصح وأيهما الوريث للتراجيديا اليونانية ؟ هناك من عد "الكلاسيكية الجديدة كلاسيكية مزيفة . وأن الوريث الحقيقى لليونان هو شكسبير . وأن الوريث الحقيقى لشكسبير هى المسرحية البورجوازية القوية الجديدة" (١) .

وقد عدت الكلاسيكية الجديدة النسخة الارستقراطية للنظرية اليونانية وممارساتها أكثر منها إحياء لهما كما عد شكسبير ليس وريثا للتراث اليونانى وإنما الممثل الرئيسى لنوع جديد من التراجيديا (٢) . ولم تتوقف التراجيديا عند حدود شكسبير وانما تعدتها الى المسرح الرومانى الذى قدم مفهوما جديدا للتراجيديا ثم ظهرت أكثر من مسرحية تراجيدية تمثل أكثر من اتجاه .

وما زالت التراجيديا حتى الآن تمثل حلم الكاتب المسرحى الذى يود أن يحققه . وكان شوقى واحدا من أولئك الكتاب المسرحيين لقد حاول أن يقدم المسرحية التراجيدية ولكن بالشكل الذى يتلاءم مع عالمه ، لذا فإن الباحث عن أصول

تراجيدية لمسرح شوقي بعيداً عما قدمه التراث المسرحي العربى يجد نفسه فى مأزق ، فمرة هو كلاسيكى ومرة هو تابع لشكسبير ومرة ثالثة هو رومانسى غارق فى رومانسيته . الإمساك بأى خصيصة للمسرح الكلاسيكى أو مسرح شكسبير أو المسرح الرومانسى قد يجد لها أرضية يمكن تطبيقها على بعض ما يقدمه شوقي . ولكنها فى النهاية لا تقدم لنا شوقي بشكل يسهل معه فهمه ، فكل هذه العناصر تأكدت فى المسرح المصرى ولا يجد الجمهور غضاضة فى أن يكون الصراع فى المسرحية بين الحب والواجب ، ولا يرى ايضاً غضاضة فى أن ينتصر الحب أو الواجب ، طالما أن قواعد الفرجة الأساسية التى تربطه بالمسرح موجودة . ويمكن أن تحدد لمسرح شوقي التراجيدى عناصره الأساسية ، فجميع هذه المسرحيات تستمد موضوعها من التراث . ويتعدد هذا التراث من تاريخى إلى شعبى . فمن التراث الشعبى كتب مسرحيته "مجنون ليلى" و"عنتره" . ومن التاريخ "قمبيز" و"كليوباترا" و"على بك الكبير" .

وهنا تبرز ظاهرة هامة وأساسية فى التراجيديا فى أنها ككل تراجيديا تعتمد على الصراع بين الفرد والقوى التى تريد أن تسيطر عليه . ومن هنا بنيت هذه التراجيديا على العاطفة ، كان الحب عنصراً أساسياً فيها والحب ولد الطريق نحو الموت ولقد كان الحب والموت الأساس الذى ساعد فى توجيه وظيفة النص .

الحب

بنى الصراع فى جميع مسرحيات شوقى على الحب ، وقد قامت مسرحية "مجنون ليلى" على حب قيس لليلى هذا الحب الذى لم يتحقق .. لقد تسبب الحب فى بعد ليلى عن قيس فقد رفضه أهلها لأنه شبيب بها . وكان هذا الشعر مدعاة لفراقه عنها فقد حبيب هذا الشعر ورداً فى الزواج منها وهيبها عليه فامتنعت عنه ، فوهبها للحب والشعر وقيس والألم :

ورد :

مُنْذُ حَوَتْ دَارِى لَيْلَى	مَا خَلَوْتُ مِنْ نَدَمٍ
كَانَتْ إِطَافَتِى بِهَا	كَالسَوْتَيْنِىِّ بِالصُّنَمِ
وَرُبَّمَا جِئْتُ فِرَا	شَهَا فَخَانَتْنِى الْقَدَمِ
كَأَنَّهَا لِى مَحْرَمٌ	وَلَيْسَ بَيْنَنَا حَرَمٌ
شِعْرُكَ يَا قَيْسُ جَنَى	عَلِىِّ وَاجْتَرَمَ
هَيَّيْهَا فَا مَتَنَعْتُ	كَأَنَّهَا صَنِيدُ الْحَرَمِ
وَهَبْتُهَا لِلْحُبِّ وَالشُّعْرِ	وَقَيْسِ وَالْأَلَمِ ^(٣)

وإذا كان الشعر قد وجه ورداً لليلى فإن حب قيس لليلى وجهته قوة كونية تحافظ على هذا الحب وترعاه كما تحافظ على ليلى وتصرف عنها هوى الزواج . كانت هذه القوة الكونية هى قوة الجنى الاموى شيطان قيس الذى لعب دوراً هاماً فى بناء النص المسرحى وفى الصراع الدائر فى المسرحية ، فهو الممسك بخيوط هذا الحب .

الأموى : وإنى لأكفل ليلى له .: وأصرفها عن هوى غيره
سهرت على طهر ليلى الزمان .: ولم أغمض العين عن طهره
صرفت عن الحب حتى الزواج .: وما قدس الله من سره
ولو أن عيني تشق القبور .: سهرت على الحب فى قبره
(ص ٧٢)

ولم يكن ذلك مفاجأة فى النص ، وإنما بنى حديث الجنى
على رؤية سابقة أعلنتها ليلى بعد أن رفضت قيساً وقبلت ورداً
ثم ندمت فقد كان قرارها ليس فى يدها وإنما كان فى يد
الجنى وأنها حين تكلمت كان كلامها هذياناً ، فهى لم تكن تملك
وعيا ، فعبرت عن حالة عجزها هذه بأنها كأنما كانت مأسورة
أو كان شيطاناً سلبها إرادتها فكان يقود لسانها .

ليلى :

قالوا انظرى ما تحكمين فليتتى أبصرت رشدى أو ملكت عنانى
مازلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأسورة وكأنما قد كان شيطان يقود لسانى
(ص ٧٠)

ولقد كان الجنى حريصاً على أن يفرق بين ليلى وبين قيس
حتى يجعل الحب ملتهباً بينهما وهو يظهر له بعد وفاة ليلى
ويناديه ، ويرد عليه قيس سائلاً عن يناديه فيخبره أنه الذى
أوحى له حب ليلى .

الأموى : قيس

قيس : من الهاتف من نادى الشريد المطرح

الأموى : أنا الذى أوحى إليك حب ليلى واقترح
(ص ٧٤)

ويختلف الحب فى مسرحية "عنترة" عنه فى مسرحية
"مجنون ليلى" وذلك باختلاف طبيعة الشخصيات .

فوظيفة قيس فى الحياة أنه شاعر وحين عشق تمرق تمرق
الشاعر الذى لا يرى فى الحياة غير العاطفة تجره نحو
حبيبته ، سواء أكان يدفعه إليها قرينه الجنى أو يدفعه الحب
المجرد . أما الحب فى مسرحية "عنترة" فهو ليس حباً
تراجيدياً وإنما هو خارج عن الدائرة التراجيدية إلى السيرة ،
فعنترة الفارس فى السيرة هو نفسه عنترة فى المسرحية :
فارس أولاً وشاعر ثانياً . عبر شعره عن فروسيته وعن قوته
وامتلا التراث بقصة هذه الفروسية فى سيرة شعبية تعد
واحدة من أهم إبداعات التراث الشعبى العربى ، ويأتى
الشاعر فى حياة عنترة فى المرحلة الثانية ، فهو حين أحب
واجه أعداءه بسيفه ودافع عن حبه دفاع الفارس عن حرمة .
وحين يقتحم اللصوص أرض عبس وتخطف عبلة يهاجم عنترة
اللصوص ويستعيد عبلة ويخاطبها بحبه فى حديث يبرز فيه
المهند واليمانى ويصبح فيه ليث الغاب وتكون عبلة لباته .
عنترة :

لبيك عبلة يافداك حياتى نادى يجبك مهندي وقناتى
لو رن صوتك فى جوانب حضرتى لبأك من شبح التراب رفاهى
البيد تحت يدي وتحتك ضيعة أنا ليث غابتها وأنت لباتى^(٤)

ويصبح حدث المسرحية الأساسى هو محاولة الفارس
عنتره الحصول على عبلة الجميلة والدفاع عنها ضد كل من
يريدھا ، وهو ينجح فى ذلك بقوة التى لا يضارعه فيها فارس
من فرسان عصره .

ويختلف الحب فى "مصرع كليوباترا" عنه فى "عنتره" ،
فهو حب نذّين : قائد حاكم لروما لملكة تحكم مصر . الحب هنا
يدخله صراع يقوم أساساً على حب الوطن . فروما ومصر
مختلفان تربطهما مصالح ولكن بينهما عداو ، روما تريد أن
تسيطر ومصر تريد أن تستقل ، وهنا تكون قوة الصراع :
اىكون الإخلاص للحب أم للوطن ؟ هذا الصراع يحيط بأحداث
المسرحية . وقد صور حابى شكل هذا الصراع وجدته فى
محاولة لتجمع المصرى والأثينى فى مواجهة الرومان .

حابى (لزينون يشير إلى ديون وليسياس)
أخى هذا أثينى وخلى ذاك مقدونى
كلا الخلين ذو جد بأرض النيل مدفون
فليساً فى هوى مصر وفى طاعتها دونى
ورثنا الوطن الغالى بالجنس وبالدین
ولم نصبر على حكم لرومية ملعون
ولسنا حزب أكتاف ولسنا حزب انطون^(٥)

وقد ارتفع هذا الصراع فى قلب كل من العاشقين كليوباترا
وانطونيو . وقد عبرت عنه كليوباترا حين خرجت بجندھا فى
معركة أكتيوم تاركة انطونيو يواجه مصيره ضد أوكتافيو . كان

تبرير كليوباترا لتركها له أنها تخذل حبيبها فى سبيل نصره
مصر .

كليوباترا :

وتبينت أن روما إذا زأ	لت عن البحر لم يسد فيه غيرى
كنت فى عاصف ، سللت شراعى	منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحا القتال ومما	يلحق السفن . من دمار واسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطون	يوس حتى غدركه شر غدر
علم الله قد خذلت حبيبى	وأبا صبيبى وعونى وذخرى
والذى ضيع العروش وضحى	فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه	بنت مصر وكنت ملكة مصر
	(ص ١٨ - ١٩)

وكما عانت كليوباترا الصراع بين حباها لحبيبها وحباها
لوطنها عانى أنطونيوس نفس هذا الصراع ، فهو يقف بجوار
كليوباترا محارباً لأوكتافيو أى أن الرومان يحاربون الرومان ،
وقد انهزم جيشه فهرب ويقف أمام عبده أوريوس الذى يحاول
أن يخفف عنه الهزيمة فيرد عليه أنطونيوس بأنه لم يكن جباناً فى
حربه وما خان عهد الهوى ، وأنه مازال ابن روما المخلص :

أنطونيوس :

إذن لم أكن فى الوغى بالجبان
ولا خنت أوريوس عهد الهوى
وتشهد أنى أنطونيوس

وأنى ابن روما وأنى الفتى
فإن عشت عشت نقى الجبين
وإن مت مت كريم الثنا
ثم يخبر بخبر كاذب بأن كليوباترا قد انتحرت فيعيش

أحزاناً : لقد خسر روما وخسر حبيبته ، فهو يحدث روما
يسألها المغفرة :

روما حنانك واغفرى لفتاك اواه منك واه ما أقساك
ثم يحدث كليوباترا فى الوقت نفسه يسألها المغفرة
أيضاً :

صفحاً كليوباترا فربت زلة قد كنت تغتفرين حين أراك
(ص ٥٤ - ٥٥)

لقد أدرك أن أمره قد انتهى . أنهاه الحب . بعد أن كان
قائداً للجيش براً وبحراً انتهى به الأمر إلى أن يقوده جفنا
كليوباترا :

قدت الجحافل والبوارج قادراً مالى ضعفت فقادنى جفناك
لقد حدد الحب بداية المأساة ونهايتها وكانت العاطفة هنا
قوية لتحدد مسار الصراع وتتجه به نحو المأساة .

ولقد لعب الحب دوراً مهماً أيضاً فى مسرحية على بك
الكبير ، بدأ بشراء على بك "أمال" الجارية الشركسية ،
فحقد عليه مملوكه مراد بك . إذ أراد أن يشتريها من والدها
مصطفى .

مراد بك : قم مصطفى .. هذه الحسناء تعجبنى
اليس يكفيك فيها ألف دينار

مصطفى : ألف قبلت

مراد بك : إذن تأتيك كاملة

فاخرج بينتك واحملها إلى دارى^(٦)

ثم يأتى علي بك فتعجبه أمال فيعرض على أبيها أن يتزوجها منه بدلاً من شرائها وبهذا يتغير وضعها من فتاة معروضة للبيع فى سوق الرقيق إلى سلطنة لمصر . وحين يلتقى مراد بأمال فى قصر على بك يعلن أنه ليس ابناً لعلى بك وأنه ليس هناك شىء يمنعه من أن يحبها ، فهو يرى شأنه فوق شأن محمد بك أبوالذهب وأنه لا يقل مكانة عن على بك .

مراد بك :

قد عرفناك يا أميرتى أمس التقينا فى معرض الجلاب ذهبت لأشترى فاشترانى وباعنى غزال بسهم المقلتين رمانى هممت ولكن صاحب الصيد ردنى وصير سلطان البلاد مكانى ولم يدر أنى فوق شأن محمد وشأن على فى الرياسة شأنى إذا ماحوتنى كفة رجح الذى رمى بى فى ميزانه فحوانى وجاء على فاشترى

(ص ٤١)

وماكان منه إلا أن انضم إلى معسكر محمد بك أبوالذهب فى حربه ضد على بك ليكون أقسى أعدائه عليه ، بل إنه لا يتردد فى أن يشير بقتله ، ويعيش على بك صراعاً نفسياً مؤلماً من خيانة مراد بك :

رباه مابالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد
(ص ٧٣)

ويقود مراد الجيش ضد على بك وقد جرح على بك فى

المعركة ، وفى اللحظة التى يعلن فيها قدوم على بك جريحاً
يأتى النحاس مصطفى اليسرجى ليبلغ مراداً أنه أبوه وأن
أمال هى أخته .

مصطفى : أنت تحبها ؟

مراد بك : أجل

مصطفى : أنت ؟

مراد بك : أجل

مصطفى : حذار يا مراد من هذا الهوى

مراد بك : ولم ؟ ما أمال ؟ أهى من دى ؟ أم هى لحمى ؟

مصطفى : هى والله هما

مراد بك : أختى ؟

مصطفى : أجل أختك (ص ٩٦)

وهنا يتغير مسار الحديث ليدفعه إلى حركة جديدة ولكن فى
ملاقاة الموت .



وعلاقة الحب هنا مختلفة تماماً عن علاقة الحب الأساسية
التي بنيت عليها مسرحية "قمبيز" . بطلتها نقيتاس ابنة
فرعون الذى قتله أمازيس وتولى عرش مصر مكانه ، كانت
تعيش علاقة حب مع تاسو أحد قواد أبيها . وبعد مقتله حول
تاسو عاطفته نحو نفريت ابنة الفرعون الجديد . وتبدأ

الأحداث بطلب قمبيز أن يتزوج من نفريت فترفض الزواج منه
وتتقدم ننتيتاس إلى الملك تطلب منه أن تذهب بدلاً عن ابنته
إلى ملك فارس حتى لا يغضب فيهاجم مصر ، وهى على
استعداد لأن تضحي بنفسها فى سبيل مصر .

ننتيتاس :

(مستمرة)

جئت أفدى وطنى من سيف قمبيز وناره
جئت أفدى وطنى من دنس الفتح وعاره

فرعون : ماذا تقولين فيم جئت ؟ قمبيز ؟ الفتح ؟ مصر ؟
فارس ؟

ننتيتاس : نفريت تأبى المسير هب
لى مكانها منك ياأمازس

فرعون : أنت التى تذهبين

ننتيتاس : لم لا ؟

لقد تحول حب ننتيتاس إلى مأساة لها وإشعبها فلقد
اكتشف قمبيز أن فرعون مصر قد خدعه وأن ابنته رفضته
فقرر أن يغزو مصر .

ولقد تم الحدث الأساسى فى المسرحية بعد رحلتها إلى
فارس لتكتمل مأساة النص المسرحى . وليبدأ تطور هام فى
بنية الحدث المسرحى ليحوطه الى تراجيديا ألا وهى الموت

وهو ما حدث فى التراجيديات الأربعة .

الموت

يلعب الموت فى جميع مسرحيات شوقي الشعرية دوراً هاماً غير أنه قد حول أربعا منها إلى تراجيديات . بينما لم تتحول مسرحية عنتره الى تراجيديا فالموت لم يمثل فيها مأساة للبطل ؛ فعنتره بطل قوى قادر كان يصنع الموت وينزله على أعدائه ولم تظهر عليه لحظة ضعف يسقط فيها . كان الحب بيده فى كل نازلة . إذا ما اقتحمته الأحداث كان القوى القادر على إنقاذ الموقف بسيفه "وباختصار فإن التراجيديا لا تتعامل مع الأبطال المقدامين مثل أخيل دون كعب قدمه . رجل صلب العود يمكننا أن نقول إنه ممسوس بقوة كونية حتى إنه لا يمكن أن يصيبه أذى . إن هذا الرجل ليس بطلا تراجيدياً"^(٧) . وعنتره لم يكن يقل بطولة عن أخيل . لذا فهو ليس بطلاً تراجيديا ولم يسقط فى النص المسرحى سقطة تراجيدية واحدة .

وعلاقته بالموت فى المسرحية هى علاقة لم تخرج به عن كونه بطلاً لسيرة . فالموت لم يكن يمثل مأساة فعل تراجيدى مرير بقدر ما يكشف عن بطولة خارقة لبطل هو فى الأصل بطل لسيرة شعبية تحول إلى مسرحية دون أن يحدث فى البطل تغيير يذكر . الموت يمثل انتصار البطل وهذا يختلف عن الموت فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى" . لقد كان

الموت فيهما امتداداً للحركة الكوميديّة .

لم يكن موت نظيفة البخيلة يمثل مأساة بقدر ما يمثل حلاً لازمة جمال حفيدها وحسنى خادماتها . ويصبح الموت خفيف التأثير على النفس مدعاة للإحساس بالسخرية الناجمة من حركة الفعل من تناقض الحدث .

وكان موت الست هدى فاجعة ضاحكة لزوجها العجيز الطامع فى ثروتها . لقد كانت خيبة أمله جزءاً من بناء حدث الملهة المسرحية . ويختلف الموت فى هاتين المسرحيتين عنه فى مسرحياته الأربع ، "مجنون ليلى" ، و"مصرع كليوباترا" ، و"على بك الكبير" و"قمبيز" . فهو جزء أساسى من الفعل التراجيدى فهو يمثل الفعل الجليل الذى يعد واحداً من أهم أسس التراجيديا . ولا يعنى هذا أن التراجيديا لا بد أن تنتهى بالموت فليس من الضرورة أن يصنع الموت المأساة ، ففي مسرحية "الملك أوديب" لسوفوكل لا يمثل موت جيوكاستا أم أوديب ذروة الفاجعة فى المأساة وإنما يمثلها فناء أوديب لعينيه وتغير حاله من السعادة إلى الشقاء من ملك حاكم صاحب قيادة إلى منبوذ أعمى مستحق للعطف والشفقة .



لقد قتل الحب ليلى فى مسرحية "مجنون ليلى" فكان الحب دافعاً لخلق المرارة المأساوية التى تدفع بالفتاة الى

الموت دون أن يتحقق حبها وهي تستشعر مأساتها بقوة فما أصابها هو وهم العادة ، فإن المجتمع خلق المأساة ، فتحس أنه لم تعذب بالحب قبلها عذراء ولا بعدها فحبها أقوى من أن توقفه أو يوقفه مجتمع مع أنه لن يتحقق :

لا الحواميم تصرف الجن عنا حين تتلى ولا رقى السحر تجدى أبقيس وبى هوى عبقرى ضاع فيه الرقى وحر المفدى ما سلاحاه حين يقتل إلا من عفاف ومن وفاء بعهد لم تعذب بالحب عذراء قبلى كعذابى وإن تعذب بعدى^(٨)

ويكون موتها مأساة لرجلين لزوجها ورد ولحبيبها قيس : فورد يشعر أنه قد جلب على نفسه وعلى قيس الشقاء كلاهما يحب ليلى وكلاهما لا يحظى بليلى فهى عند الزوج جسد بغير الروح ، وهى عند الحبيب روح بغير الجسد ، وكلاهما يريد الروح والجسد . وحين تموت يقف الزوج بين الناس فلا يعزيه أحد وتبدو على وجههم البغضاء متهمة إياه بأنه صانع مأساة ليلى وقيس . ويعبر عن ذلك أحد أصدقائه فى حديثه له :

لقد أحسنت ياورد	وما للناس إحسان
يعزون أبا ليلى	وما عزاك إنسان
بل أنظر ترهم أقسى	عليك اليوم ما كانوا
على الأوجه بغضاء	وفى الأعين عدوان

(ص ١٠٥)

ويتحمل الرجل على مضض كل هذه التهم . ويرضيه إيمانه بأن ذلك ليس حقيقة :

ليسأل الناس قبر ليلي فإن في قبرها الجوابا
(ص ١٠٦)

وإذا كان ورد قد وجد لنفسه عزاء فإن قيسا لم يجد لنفسه
مثل هذا العزاء . لقد كان يشعر بحدوث الفجيرة : فهو يقول
لبشر :

لا ، لا تجم ولا تخف شيئا أنا يابشر بالفجيرة شاعر
خلجت قبل نلتقى عيني اليسرى وريع الفؤاد روعة طائر
(ص ١١٧)

ويعرف قبر حبيبته بإحساسه وعزف الرياح :
عرفت القبور بعزف الرياح ودل على نفسه الموضع
ويعيش لحظة حزينة يأتيه فيها قرينه الأموى ليؤكد أنه هو
الذى أوحى له بحب ليلي ووجهه نحوها :
أنا الذى أوحى إليك حب ليلي واقترح

ويرفضه قيس لأنه هو الذى تسبب فى المأساة وجعله يقول
شعرا يחדش ليلي :

لولاك ما بحث بما	خدش ليلي وجرح
كأنه فى عرضها	زيت على الثوب سرح

(ص ١٢٠)

ويشعر قيس بالموت ويسعد له فهو سيرقد مع ليلي فى
ثرى نجد ثم يسمع صوتا ضئيلا كأنما هو خارج من القبر
يدعوه إليها :

..... تناديني
 من قبرها باسمي
 لبيك ياليلي
 بالسروح والجسم
 (ص ١٢٤)

ثم يسمع أصواتا تردد اسمه واسم ليلي لتكون في ذلك
 النهاية وهي نهاية لمأساة هي في أصلها تراجيديا تحقق فعلها
 بمرارة عميقة كان الموت يمثل فيها ذروة للنهاية .



وكان الموت في مسرحية مصرع كليوباترا يمثل أيضا ذروة
 النهاية فقد بنى موت على موت وكان الحب سبباً له .

لقد انهزم أنطونيوفى عذاب هذه الهزيمة أبلغ خبرا بأن
 كليوباترا قد ماتت فضاعت الدنيا فى عينيه : لقد خسر روما
 وخسر كليوباترا ؛ الوطن والحببية . لقد فقد بذلك أسباب
 الحياة وهو لا يقبل أن يعيش مع الأذى حياته ذليلا :
 فكيف مقامى ياأوروس على الأذى وصبرى على العيش الذليل المكر
 (ص ٥٧)

ويعجز أنطونيوفى عن أن يتخلص من أذاه بالانتحار فيطلب
 من عبده أوروس أن يساعده على ذلك بقتله ويقدم له ثمن
 فعلته سيفه ودرعه . لم تعجب العبد مقالة سيده فيقتل نفسه
 ليرى سيده مدى إخلاصه له :
 لقد جاد لى بالسيف والدرع قيصر وجدت بأيام الحياة لقيصر
 فما كان من أنطونيوفى الا أن استوعب الدرس فاندفع منتحرا ليسقط

على الأرض جريحا .

أوروس عفواً قد ذهبت ضحية وجنى عليك ترددى الممقوت
فعلمت منى كيف يجبن قيصر وعلمت منك العبد كيف يموت

ولم تكن كليوباترا تعلم شيئاً عن أمره إن كان قد مات فى المعركة أو
أسر : وتقف مع نفسها فى صراع لقد ذهب الحليف والحبيب وهى تخشى
أن تنتهى إلى أن تذهب الى روما سبية فيها بذاك عرش مصر :

أبى لا العز خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سبياً
أيوطاً بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى مفرقيا
(ص ٦٢)

ويجد ثلاثة جنود أنطونيوس يئن من جراحه فيحمله اثنان
منهم إلى كليوباترا ويموت بين يديها وهو يطلب منها أن تقبله
فهو بطل لم تظفر الحرب به غير أنه تحت لواء الحب مات ،
وتبكيه كليوباترا ليكون موته دافعا لها للإسراع بالانتحار ،
ولكنها مع ذلك تحاول أن تجد طريقا قبل الإقدام على الانتحار
فلا تجده ، فتقرر الانتحار فالموت هو خلاصها من مأزقها وهو
نهاية مأساتها لتلتقى بحبيبها أنطونيوس :

وكان إغماض الجفون تناعس وكان رقدى اضطجاع دلال
سرى إلى أنطونيوس فى نضرتى ورواء جلبابى وزينة حالى
(ص ١٩)

ويكون موتها بداية مأساة شعب بكامله فمصرع كليوباترا
هى تراجيديا مصر .

وتلتقى مسرحية على بك الكبير مع مصرع كليوباترا بأن
لعب الموت نفس الدور ؛ فقد انتهى الموت بمأساة لمصر .

لقد دفع حب مراد لآمال التى لم يكن يعرف أنها اخته إلى
تغيير مصير على بك فقد تحول إلى عدوله ووقف بجانب محمد
بك أبو الذهب وانتهى به الأمر إلى جرحه لعل على بك جرحا مميتا
اكتشف بعده أن آمال اخته وأنه لم يكن هناك مبرر لغيرته .
لقد حاول أن يقتله بوعى منه لأسباب هذا القتل فإذا به
يكشف أن هذا الوعى كان بناء مغلوطا فى رؤيته للواقع . فقد
قتل أباه فى المعركة . ويكشف الأب مأساته ومأساة ابنه
وابنته فقد باع ابنه ثم ابنته وانتهى به الأمر أن يقتل على يد
ابنه فيطلب الابن من أبيه أن يعفو عنه .

مراد بك : أعف أبى عنى أتعفو يا أبى

الأب : القلب عنك وعن السيف عفا

بل اعف يا مراد عن أبى باعك طفلاً كبيعة الدمى
(هـ ٦٧)

ولا تنتهى المأساة عند موت الأب إذ يحمل على بك
مجروحا محمولا على سرير من جريد فيوضع فى ناحية من
الساحة ويدخل عليه محمد بك أبو الذهب الذى يشفق على
سيده ومربيه . فيطلب على بك منه أن يقتل مرادا لأنه خائن ثم
يلمح آمالا ومراد بك قادمين فنتقدم آمال متلهفة نحوه
فيصدها ، متهما إياها بخيانتها مع مراد ، فتخبره أنه أخوها

فتتغير عواطف على بك كما تتغير عواطف مراد بك فيخاطبه
بياأبى ويطلب منه أن يعفو عنه ويهب له على بك جرائمه
ويتركه إلى ضميره يعذبه . ويموت على بك ليبقى الوطن فى
مأساة حكم الممالك .



ولقد تركزت أحداث مسرحية "قمبيز" حول الموت الذى
انطلق من وراء الحب والكبرياء .

بدأت مسرحية "قمبيز" والمأساة قد بدأت فنتيتاس تهرب
من عالمها وتقبل التضحية بنفسها هرباً من حبيبها الغادر
تاسو . وكان هذا الهرب موجهاً للمأساة لتصل إلى ذروتها ،
تذهب نتيتاس إلى أرض قمبيز فتكتشف أنه مريض مصاب
بفصام ، فهو يسمع أصواتا ويصاب بصرع ويقتل أخته التى
يتزوجها ويقتل أخاه شكاً فى خيانتها ثم يكتشف بعد ذلك أن
فرعون مصر خانه وأعطاه نتيتاس ابنة فرعون السابق بديلاً
عن ابنته .

فيغزو مصر لتبدأ سلسلة من المآسى على أرضها . تقتل
نفريت ابنة الفرعون نفسها ، لأنها تسببت فى غزوه لأرضها ثم
يقتل بسمتيك بن أمازس والمتولى العرش بعد أبيه وقد رفضه
عفو قمبيز .

قمبيز :

تعال منى ناحية

تعال فرعون بسما

لقد عفوت مرة وقد تكون الثانية
فرعون : لا مرحباً أمس ولا اليوم بعفو الطاغية .
(ص ١٠٤)

لقد حول الفرعون العلاقة بينه وبين قمبيز إلى علاقة بينه
وبين مصر فإن قمبيز إذا كان قد قهر فرعون فهو لم يقهر
مصر :

فرعون :
كذا الدنيا تغير يابن كسرى فخفها إنها لا خير فيها
وهبك قهرتني أقهرت مصرًا
قمبيز :

أجل ووضعت سيفي في بنيتها
ويرفض فرعون منطقته فيأمر به قمبيز ليعود للأسر ويتحول
بسماتيك الى بطل تراجيدى يقاوم الهزيمة ويرفضها حتى وهو
في الأسر .

قمبيز :

أنظر إلى أين انحططت

فرعون :
كذبت لم ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر والأسد فى قفص الحديد أسود
(ص ١٠٦)

وهنا تحضر نتيثاس لتواجه طغيان قمبيز ويعلن لها انها
انت لتتقذ قومها ووطنها وتنقذه من غضب الارض والسماء .
ولكن قمبيز لا يهدأ ، يقتل فانيس القائد اليونانى الذى خان
مصر ويدخل عليه الجند بتاسو فقد قبضوا عليه وهو يثير
البلاد ويغرى القرى بالثورة وتغفر له نتيثاس فهو قد قضى
حق وطنه فى الذود عنه ، وعزاؤها أنه يموت دفاعا عن وطنه ،
لذا فهي تتخذ قرارها أن تترك قمبيز وتذهب إلى أرض طيبة
والصعيد لتدعو للثورة وتحشر الدعاة وتجند الجنود لقهر
أعداء مصر وراء الحدود .

نتيثاس :

وشفائى أنك الذا تُد عن مصر المحامى
زل لتبقى كودادى مت لتحيا كغرامى
(ثم تتراجع)

والآن إلى طيبة والصعيد لحشد الدعاة وحشد الجنود
وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود
(ص ١١٢)

ويستمر الفعل فى الحركة لتتحول المسرحية من تراجيديا
نتيثاس إلى تراجيديا مصر كلها فيطعن قمبيز عجل أبيس وهنا
يدخل عجل أبيس ، ليصبح جزءا من مأساة شعب اغتصبت
أرضه ومات أبطاله وديس دينه .

ويصاب قمبيز بعد قتله للعجل بلوثة عقلية ، يعذبه ضميره
ويأخذه الهذيان وتطارده أشباح قتلاه . ينادى نتيثاس أن

تعود إلا أنه لا يستمر بل يطعن نفسه بخنجر . ولا تتوقف المسرحية بل تستمر لتوضح أن موت قمبيز كان من انتقام أبيس . وكانت هذه محاولة لتخفيف حدة المرارة من فعل الموت . ولكنه هذا حركة المأساة وجعلها بطيئة بهذا الموقف .

الكوميديا

وإذا كانت الخطوط التي تفصل بين التراجيديا والكوميديا واضحة فإن استقلال العمل التراجيدي دون أن يدخله عنصر من عناصر الكوميديا ليس ضروريا وقد استخدم شوقي بعض عناصر الكوميديا بوضوح فى مسرحياته التراجيدية . ولقد كان أهم عنصر من عناصرها السخرية .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" تحدثت ليلى وبشر عما حدث بين الظبى وقيس فقد دافع قيس عن ظبى صاده ذئب ، فقتله قيس فأخذ بشر يسخر من الموقف بأنهم حفروا للظبى قبراً وصلوا عليه وسقوا قبره بدموعهم . ويطلب من السامعين أن يدعوا عليه بالرحمة :

حفرنا القبر للظبى	وقمنا فدفعناه
وصلينا على الميت	وبالدمع سقيناه
فقولوا ولتقل ليلى	معى : يرحمه الله (ص ١٦)

وقد استجاب الموجودون للسخرية بالضحك . ولم تكن هذه السخرية (زاعقة) وإنما كانت هادئة لا تبرز بقوة فى القراءة

قدر بروزها فى تمثيل النص وقد ينجح أداؤها فى خلق
السخرية وقد لا ينجح .

غير أن اللقطة الساخرة الزاعقة كانت فى الفصل الرابع
من المسرحية فى قرية من قرى الجن . وقد جمع الأموى
شيطان قيس بنى الجن ليستقبلوا قيسا ، وبينما يحدثهم
ويحدثونه عن قيس توقف عضرفوت ليسألهم إن كان بهم زكام
فلم يشموا رائحة بشرى وليكشف لهم عن هذه الرائحة ورأيه
فيها فهو يرى أن الجو قد أنتن من ريح الأدمى . وأخذ النص
يستخدم عنصر التناقض بين واقع الإنسان وما يراه الجنى
منه وكيف يضيق به .

عضرفوت : بنى الجن اسمعوا أبكم زكام

جنى : ولم ؟

عضرفوت : نتنت لعمركمو الجواء

آخر : وهافى الجو ؟

عضرفوت : ريح أدمى

ففيه نتانة وله ذكاء

إذا البشرى مر على يوما فقد مرت على الخنفساء
(ص ٧٤ ، ٧٥)

ولا تسمح مأساة المجنون بجوها الحزين بسخرية أكثر من
ذلك .

ولم تصاحب السخرية مسرحية "على بك الكبير" وإنما برزت في الفصل الثالث من رؤية خادمين لعالم الممالك . وخرجت السخرية في شكل سردي تكامل في قصة . فقد أخذ الخادمان يرويان ما حدث لمصر من فوضى في عهدهم . فالعصر عصر جهالة وأصبح الوطن بلا دنيا ولا دين ويؤكد الثاني ما يقوله زميله ، فإن هذا البلد أحماه بلا عدد فكل يوم مطر من الضرائب : على الحمار وعلى الورد وعلى اللجام وعلى برذعة الحمار ولبدته حتى إنه طبخ شاته وطفلتها لأن الممالك لم يعفوها من ضرائبهم . وركز النص السخرية في قصة كاملة يقصها الخادم الأول لزميله ، يؤكد له فيها أن ما حدث لزميله حدث له مع حمارة . لقد خرج من طنطا متخفيا مع الليل مسبلا عليه طيلسانه فمر عليه أغا مدجج بالسلاح في صورة شيطان فادعى أن الحمارة حمارته وأنه سرقها وضربه بكفه وأسقطه عن الحمارة وركبها إلا أن الحمارة تجبرت ونزلت الماء وأغرقت راكبها وغرقت معه .

الأول :

وأبصرت عيني وراء	الليل آية القدر
حمارتي تجبرت	مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها	وغرقت على الأثر

(ص ٨٢)

والسخرية هنا ليست سخرية حركة وإنما سخرية من موقف سردي لا يمثل على خشبة المسرح .

وقد اعتمدت مسرحيتا "مجنون ليلي" و"قمبيز" على الشخصية الساخرة في الكوميديا ، وكان التركيز على شخصية "أنشو" مضحك الملكة وهى شخصية عرفها المسرح الغربى كما عرفها الواقع العربى : شخصية البهلوان وكذلك شخصية الممثل المرتجل فى المحبطين وفى الأدبائية ينتزع السخرية من تناقض حركة الواقع ، فأنشو يقارن بين زينون العالم - الذى يقبل على علمه ويحاول الارتفاع فيه وبين الحمار بشكل منطقى وكأنه يقيس قضية على قضية ، مستخدماً تبادل الألفاظ حين نقل النفوق من الحمار إلى الإنسان واستخدم الموت للحمار ، وذلك فى جملة "إذا ما نفقت ومات الحمار" وهو سؤال تودى إجابته إلى نتيجة للقياس "أبينك فرق وبين الحمار" ؟ إلا أن دور أنشو لا يطول ويمكن الاستغناء عنه . وفى مسرحية قمبيز حاول أن يقدم منظراً ليخفف حدة التوتر المأساوى فى النص .. فقدم حركة الأقزام وهم يسألون الفرعون إلا أن هذا المنظر يمكن أن تقدم المسرحية دونه . ثم قدم النص منظراً ساخراً قائماً على المفارقة ولكن من خلال السرد وذلك فى الفصل الثالث فى حوار بين رستم وحيدر من قواد قمبيز ، وهما يتحادثان عن الضمير فى سخرية ، يسأل حيدر عن معنى الضمير ومكانه فيرد عليه رستم بأنه بين القلب والكبد ثم يحرك رستم يده مشيراً الى بطنه : هنا الدجاج والحمام ويرد عليه حيدر بأن فيها كل ما يسرق أو يخطف من البلد من بط وأوز وحمار ووتد .

فيسأل رستم إن كان الضمير يبتلع وإن كانت له حوصلة
ورجل ويد .

رستم :

هنا الدجاج والخمام هاهنا بلا عدد

حيدر :

والبط أيضاً والإوز ز والحمار والوتد
وكل ما تسرق أو تخطف من هذا البلد

رستم : حيدر هل يجترع الضمير أو هل يزدرد
وهل له حوصلة وهل له رجل ويد ؟

(ص ١١٩)

ولقد كانت هذه الجوانب ضرورية بالنسبة لشوقي ليقحمها
فى النص التراجيدى فهو قد أراد أن يتسق مع ما يقدم على
المسرح مما كان يمثل تقاليد خاصة به من إدخال عناصر
الضحك على المأساة . لذا كانت عناصر الكوميديا باهتة يمكن
الاستغناء عنها غير أن ذلك لا ينطبق على مسرحه الكوميدي
الذى مثل جوانب حقيقية تدعو للضحك لما فيها من قدرة على
السخرية من الواقع بشكل هزلى . ولقد اتضحت عناصر
الكوميديا فى مسرحيته فى عنصرين أساسيين وهما
السخرية والمغالاة فيما يمكن أن يسمى كوميديا سلوكية
تحاول أن تنقد المجتمع فى بعض سلوكياته .

السخرية

لقد فهم العرب القدماء كلمة كوميديا على أنها هجاء . وعند مقارنة ترجمة شكرى عياد الحديثة لـ "كتاب الشعر" لأرسطو بترجمة بشر بن متى القنائى السريانى يتضح هذا الفهم . ففي الفقرة الخامسة والسادسة من الترجمة الحديثة تذكر :

"فشعر الملاحم والتراجيديا ، وكذلك الكوميديا والشعر الديثورمبى وأكثر ما يكون من الصفر فى الناي واللعب بالتيثار - كل تلك بوجه عام ، أنواع من المحاكاة" (٩) .

والترجمة القديمة تذكر :

"فكل شعر وكل نشيد شعري ننحى به (هـ) إما مديحا وإما هجاء (و) إما ديثورمبى الشعري ونحو أكثر أولييطيقس وكل ماكان داخلا فى التشبه ومحاكاة صناعة الملاهى من الزمر والعود وغيره" (١٠) .

فلقد حددت ترجمة يونس بن متى مصطلح التراجيديا فأصبح المدح ، ومصطلح الكوميديا فأصبح الهجاء ، وقد عد هذا الفهم قصوراً وعجزاً عن الإدراك . ولا أرى فى ذلك أى قصور فعندما يترجم مصطلح لجماعة غربية عن المصطلح فانها تترجمه الى أقرب الأشياء لديها . وأقرب الأشياء للتراجيديا هو المدح ، وأقرب الأشياء للكوميديا هو الهجاء . صحيح أنهما لا ينطبقان تمام الانطباق على نفس الفنين العربيين ، ولكنهما يلتقيان فى أن التراجيديا تعدد المحاسن

فسقطة البطل هي سقطة ممدوح ، بينما الكوميديا تستقصى المثالب والعيوب . وليس معنى ذلك أن التراجيديا لا تهجو ، ولكن الفارق في الكوميديا أن الهجاء فيها أساسى ، إذ يتناول نقیصة فى الفرد أو المجتمع ويهجوها ويصبح النقيض هو الممدوح ، أما التراجيديا فإن المدح فيها أساسى ويصبح النقيض هو المهجو . والهجاء فيها لا يتم بالسخرية من المهجو ، وإنما بابرار نقيضه بشكل مأساوى ، أما فى الكوميديا فيتم الهجاء بعنصر هام من عناصرها وهو السخرية فبدون سخرية ليس هناك كوميدى . وقد قامت مسرحية "البخيلة" أساسا على السخرية من البخل وقد حرك البخل عناصر السخرية ، ولون صورة الحدث والشخصية فيها .

(١) الحدث

تقوم مسرحية "البخيلة" أساسا على احتياج عزيز - حفيد نظيفه - إلى المال ويضطر إلى محاولة الزواج من فتاة يظن بأهلها الغنى ، وتكون مفارقة إذ أن أهل الفتاة قد افترقوا وهم يقبلونه زوجا لابنتهم لتصورهم أنه الوارث الوحيد لجدته .

يذهب عزيز إلى جدته التى تعيش مع خادمتها حُسْنَى التى تبنتها منذ الصغر . وتبرز السخرية من بخل نظيفة فى الصورة التى تظهر بها فهى تلبس (جلابية) من الشاش الأبيض ومتعصبة بمنديل وفى رجلها قنقاب ، وأثاث بيتها دكة عليها شلثة ومخدات ثلاث : أرض الحجرة عارية من أى

بساط.. تتألم حين تشتهي خادمتها لقمة القاضي ، وتغضب حين تعلم أن خادمتها تطبخ بامية بالعظم ، وتهدا حين تعلم انها جاءت هدية لها . وحين يأتي حفيدها ويسرق كيس نقودها وفيه ريالان وقطعة ذهبية يجن جنونها ، ويطلب منها الحفيد نقوداً وتسأله عن المال الذي أعطته له من قبل فيعتذر لها بأنه سُرق فتتعجب منه فإنه لم يلقها الا ويذكر لها ما فعل النشال به وكان مالها حرام وفي الحوار يوضح جمال فى سخرية من جدته أن مالها محفوظ فى اللحاف والزنبيل وتحت ماء البئر فى برميل ، هذا المال الذى يحتاجه متوقف عن الحركة .

جمال : لم اقل مالك يا جدة سحت أو حرام
فلقد يسرق مال الله والبيت الحرام

لطيفة : العين يا جمال

نظيفة : لا تقولى . فما إلى مالك من سبيل
لعين حاسد ولا فضولى
مالك فى اللحاف والمنديل
مالك فى القفة والزنبيل
وتحت ماء البئر فى برميل (ص ٤٣)

ويتطور الحدث بين الحفيد والجدة ، فتطلب إليه أن يتزوج من ربيبتها فيرفض ، وتمرض الجدة فيعودها الأصدقاء ويزداد عذابها من المرض ويغمر عليها وتفيق ، ثم يعاودها الإغماء ويتمنى لها العائدون الخلاص من العذاب بالموت ،

ويسخر النص من البخل والبخلاء فلا يجعل روحها تصعد
لبارئها إلا بعد أن تسمع صوت النقود فقد خطر خاطر لزهرة
إحدى صديقاتها أن يجربوا أن يسمعوها صوت النقود حتى
تصعد روحها إلى بارئها .

زهرة : أصفين مما جربوه فى الأسر
صوت الفلوس عند رأس المحتضر
إن كان فى دنياه بالبخل اشتهر يسمعا فينطقى على الأثر
وكلما تأخرت عنه انتظر

ومتوت الجدة وبموتها تتوقف السخرية وينتهى الهزل
ليتحول الحدث من هجاء للبخل والسخرية منه ومن البخلاء
إلى تمجيد للحب . فالمسرحية تتحول من كوميديا ساخرة الى
مسرحية عاطفية . والجزء الثانى من الأحداث يبرز فيه حب
حسنى لجمال فقد كتبت لها الجدة كل ما تملك من ثروة . ويجد
جمال نفسه ضائعا وقد نفذ كل شىء ، فتعيد إليه حسنى
طائعة إرثه والمال الذى أخفته جدته فى البئر .

ب - الشخصية

وتختلف مسرحية "الست هدى" عن "البخيلة" فى أن
أحداثها لا تنقطع عن السخرية من الحرص والانتهازيين ،
فالست هدى تزوجت أحد عشر رجلا كانوا جميعا يتزوجونها
لغدادينها الثلاثين ، وكلما مات زوج أو طلقته أغرت الغدادين
غيره بالزواج منها . لم يظهر منهم فى المسرحية سوى

رجلين ، العاشر وهو عبد المنعم : محام كان سكيراً يطمع فى مالها ويطلب منها أن تبيع كل أرضها أو ترهنها ويختلفان فهدى ترفض الاستجابة له فيغضب ويكشف لها عن حقيقته التى لم تكن جاهلة بها فهو نفسه يسخر منها فهو لم يتزوجها لجمالها ولا لصغر سنها ولا لسواد عينيها :

عبد المنعم :

إنى لم أخطبك يا هدى لفرط حسنك
ولا تزوجتك يا صغيرتى لسنك
ولا وقعت فى البلا ء لسواد عينك

الست هدى : إذن لطبنى بى تزوجت^(١١)

وحين يحاول أن يضربها تتناول منه العصا وتأتى صديقاتها فيساعدنها على ضربه .

وتتطور الأحداث سريعاً فيظهر بعد ذلك الزوج الحادى عشر بعد وفاة هدى يعدد ما يرثه منها . وينادى خادمها رضوان يسأله عن مكان ضيعة المرحومة فيخبره أنها فى منزل الباشا صفر .

وتبرز المفارقة فى سلوك الزوج المترقب للثروة فيفاجأ بخيبة أمل تجعله موضعاً للراء بعد أن كان موضع غبطة من زملائه . فقد جاءه أصدقاؤه القريب منهم والبعيد . منهم الطامع فى كرمه ، والقادم طلباً لدين قديم فيحدث التحول فى الموقف حين يدخل ألمز أغا رسول الباشا ليخبره أن هدى قد تركت وصية كتبها قبل الزواج بعام "وأشهدت مفتى القطر عليها وقاضى الإسلام "فالوصية مؤكدة ويستحيل نقضها .

قد كتبت فيها مصاغها لعشر من نساء الحارة . وتستمر خيبة
الامل فى التصاعد حين يعلم أنها قد وقفت البيت واثاثه لبهية
بنت زوجها الاول ، ويتوقع أن تكون قد تركت طينها له ، فإذا
بها قد أوقفته لبيت الله الحرام والروضة الشريفة قبر
المصطفى عليه السلام فأسقط فى يده وقد ضاعت كل أحلامه
وأخذ يصرخ :

يارب بيتك عنى وعن نصيبى غنى
وقل لقبرك يرجع لى ثروتى يانبى
الطين أيضا قد مضى وكل شىء انقضى
ياالعاجيب القضاء (ص ٦٥)

وكما أصابته خيبة فقد انتهت الأحداث بخيبة امل صحبته
أيضا . فقد اختتمت المسرحية بحزن سليمان المرابى على
ماله الذى أقرضه للزوج بسند فيتوجه الجميع إلى المرابى
يطلبون منه أن يذهب ليأكل السند .

ولقد حددت السخرية شكل الشخصيات : ففى مسرحية
البخيلة رسم صورة لشخصيتين من شخصياتها يهجو من
خلالهما البخل . كانت الشخصية الأولى التى تناولتها بالهزاء
هى شخصية الدكتور . لقد ظهر فى الفصل الاول من
المسرحية رجال فى مقهى يقرأون صحيفة وقد وضع لدى
الجميع سلوك الدكتور ، فهو بخيل يجلس يومه فى المقهى لا
يطلب غير شيشة ، أما مرضاه فهو يلقاهم فى المقهى أو فى
الطريق ، ومع أن الدكتور ليس الشخصية الرئيسية فى

المسرحية فإن المؤلف مهد به لنظيفة بطلتها فكلاهما من عالم واحد ، محب للمال حريص عليه ، ويتصل الطبيب بعفيفة فهو طبيبها وتخلق زيارته لها سخرية من عالم البخلاء .

أما نظيفة فلم تظهر فى الفصل الأول غير أن أحداثه قد بنيت عليها . فقد ظهر ابن أخيها فى المقهى مع سمسار زواج يرتب له أمر الزواج بفتاة ميسرة وكان شغل الناس فى المقهى هى الثروة التى يرثها حين تموت جدته . لقد قدم واقع جمال المبذر المسرف الجانب المناقض له ، وهى جدته الغنية البخيلة ، فرشاد السمسار يخاطب أخت الفتاة - التى تمثل مشروع زواج جمال - فيخبره بأن ثروته فى غد أو بعده تساوى ثروة وزيرين . وحين تظهر نظيفة تكشف فى حديث مع نفسها عن تعمق حبها المال . وتحاسب خادماتها حسابا عسيرا على ما يؤكل فى البيت فلا يدخل بيتها سوى العظم ، أما اللحم فهو يتعبها ، وكما تقتتر على نفسها تقتتر على حفيدها . وساعة موتها يستمر النص من السخرية منها وهجائها فهى تموت وآخر صوت تسمعه فى الحياة الدنيا هو صوت المال .

وبموتها تحدث المفارقة فى بنية النص فالجدة التى عاشت محرومة عاشقة لمالها ، وقد أدت بحفيدها الى الاستدانة ثم السرقة ، قد تحولت حياته بعد وفاتها الى سعادة له فقد تكشف حقيقة خطيبته التى أرادته لماله كما عرف حقيقة حب حسنى خادمة جدته لتزفر السعادة عليهما ويتغير وضعهما فيشربان فى أوان غالية ، البيرة المثلجة ظهر كل يوم ، أما

الأكل فهو العصيد والشواء .

وإذا كانت البخيلة قد أنهت حياة اثنين لسعادة ، فإن الست هدى كانت شقاء على أزواجها جميعا .

لقد تركزت مسرحية " الست هدى " على شخصيتها . والنص يدفع للتعاطف معها فهي امرأة عجوز ولذا يطمع فيها الرجال ، وقد تحدثت عن تسعة من أزواجها ، ذكرتهم جميعا بسوء باستثناء الثالث منهم لم تذكره بخير أو بسوء . كان حديثها عن أزواجها الثمانية يمثل قصيدة هجائية فيهم جميعا . كان خيرهم جميعا زوجها الأول فهو لم يكن يطلب مالها ولم تكن أبعاديتها على باله ، ويبدو أنها أحبتة فهي قد أوصت لابنته ببيتها ، غير أنها لم تتركه دون أن تسخر منه بذكرها أنه لم يكن يعنيه من أمر ممتلكاتها غير قبض الإيجار . ولأنها كانت تحبه فقد حزنّت عليه وسألت الله أن يجعل الجنة مثواه ، أما زوجها الثاني فقد كان مقلسا وكان أبخر ، وأما زوجها الرابع فقد كان أديبا وقد هجت فيه الأدباء ودعاواهم ، فمن المفارقة أنه ، وهو الملقب بالكاتب البارع ، لم يكن سوى عاطل في نظرها يكتب في الصحف ويباهى وهو المفلس بأنه يبني شخصا ويهدم آخر وقد يصبح المبنى أوضع منزلا وقد يصبح المهدوم أرفع شأنا :

قالوا أديب لم يروا مثله ولقبوه الكاتب البارعا
قد زينوه لى فاخترته ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
(ص ١٠)

وكان الخامس يوزباشيا تدعى أنه كان لصاً ، وأنه يريد مصاغها ويزين لها أن تبيع طينها . وتلعب أيضاً المفارقة فى علاقة هدى بزوجها فهى تحبه وهو يحب طينها . فهو مقامر شريب خمر . وتزوجت هدى بالزوج السادس وهو موظف . وتأخذ فى هجاء الموظف والسخرية منه بشكل يكشف عن المفارقة فى علاقتهما . لقد كان خفيفاً حلواً وإذا تولى فهى لا تدرى أيهما أنظف : جيبه أم قفاه . وترى أنه كان دعياً يدعو الى بيته رئيساً أو وزيراً ويظل بعدها أيضاً صغيراً .

رحمة الله عليه	كان جذاخا كبيرا
كل يوم يدع للبيت	رئيساً أو وزيراً
ثم لا يرجع لى	إلا كما كان صغيراً (ص ١٣)

كان مشغولاً بطينها يأتيها كل يوم بزبون أو بسمسار لبيع الأرض ، التى هى فى الحفظ والصون عندها . ماكان يقبلها فى وجنتها بل همه فى يدها يقبلها وعينه على خواتمها يحدث نفسه بنشلها .

وانتقلت هدى تصف الزوج السابع ، كان فقيهاً عالماً ، إلا أنه هجاء لم يسلم بدوره من هجاء الست هدى . كان غيوراً عليها لقد سد الشبابيك وسمر الكوى حتى لا تنظر منها فلا يراها أحد . تذكر هدى أنه لم يكن يذكر أبعاديتها وصيغتها ولكنه منذ تزوجها ما حل عقدة كيسه فهو يفضل الأكل من غير ماله . ويلسع النص الفقيه بتشبيه هدى لموقفه بأن كان يتصور بيتها الأزهر المعمور "فهناك جراية وهنا جراية" .

وتنتقل الست هدى إلى وصف زوجها الثامن فهو مقاول تهجو فيه المقاولين ، إذ إنه أيضا كان طامعا فى مالها يأكل منه ويحفظ ماله وتصور مشيته بمشية الحلوف .

أما الزوج التاسع فهو محام عاطل قل عمله وقل ماله ويظهر فى النص سكران ينادى هدى بأقذع الفاظ السباب فهو يدعوها بعجوز النحس وبالعنيفة والبومة والقردة وجميزة الخط ، ويصف خديها بأنهما ضفدعتان وأذناها بعقربين وخطوط حاجبيها بدودتين .

لقد قامت العلاقة بين الست هدى وزوجها على كشف كل منهما للآخر لتبدو سوءاتهما فسخرية زوج هدى منها كان مؤديا لهجائها ، وفى الوقت نفسه كان دافعا للست هدى لتسخر منه أيضا فتهاجمه بأن الخاطبين خدعوها فيه فإنه ليس للفضل أهلا . فقد أصبح عالة عليها طفيليا يطلب مصاغها وطينها وهو مستهتر سكير . وتحدث المفارقة هنا فهو يهم ليضربها وإذا بها تقوم بضربه ومعها جمع من صديقاتها ، ولا يتوقفن عن ضربه حتى يعد هدى بأن يخرج من البيت دون رجعة فتتركه هدى وهى تصرخ فى وجهه بأنه اليوم طالق فقد كانت العصمة بيدها .

لا تظهر هدى بعد ذلك فى المسرحية وإنما يقوم الفصل الثالث على هجاء الزوج العاشر .

لقد سخر الفصل كله من العجيزى واعتمدت السخرية على

المفارقة فقد بدأ الفصل بفرحة لموت هدى وترقبه للميراث الذى يرثه منها وقد حضر جمع من أصدقائه الطامعين فيه يهنئونه على ميراثه وينتهى الموقف بأن يصاب بخيبة أمل إذ لم يحصل من ميراث هدى على شىء وحين يحاول صديقه الحلبى أن يطيب خاطره بكلمات عزاء ينفجر فيه ويهجم عليه .

لقد سخرت هدى من جميع أزواجها فى حياتها وسخرت من آخر زوج لها بعد وفاتها وجعلته أضحوكة الجميع فقد شاهدوا هدى وهى تسويه على النار حيا وهى فى قبرها . لقد حولت التركة التى يطمع فيها بعيدا عنه ونجحت فى السخرية منه كما نجح الموقف المسرحى فى السخرية من جميع أصدقاء العجيزى الذين جاؤا لتعزيتة ، وفى الوقت نفسه تهنئته بالميراث ، فلقد حضر ضمن بداية الفصل ثلاثة رجال من أصدقائه . وأخذ الرجال الثلاثة يسخرون من العجيزى فلقد ورث ثروة ضخمة يشعرون أنه لا يستحقها ويذكر أحدهم مستكثرا عليه الثروة ساخرا منه واصفا إياه بالكلب والمغفل . أصبح الكلب بعد أن كان يمشى

ينفض الجيب أكثر الناس مالا

(ص ٤٩)

لقد تغير حال الزوج فى نظرهم بفضل هدى من الفقر الشديد إلى الغنى لقد كانت "هدى دجاجة باضت له فى القفص" .

ويتضح النفاق عليهم فما إن يظهر العجيزى حتى يأخذوا فى التملق والتقرب له .

ويدخل الشيخ الحلبى خطيب السيدة زينب فيسخررون منه . يذكر أحدهم أنه مزور يحل بالتقوى العقد ويذكر الآخر أنه مزواج وحين يدخل يقفون له احتراماً وتادبا ثم تزداد المفارقة لترتفع درجة السخرية من العجيزى ومن الموقف كله حين يحضر داود المغنى فقد جاء ليعزى وليهنىء ومعه زوجته فيخاف العجيزى الفضيحة من حضورهما وينزل إليهما ليصرفهما . ثم يحضر سليمان المرابى فيأخذ النص فى السخرية منه ، سخرية جادة باستخدامها للمفارقة فهو مسلم وابن مسلم . جده ولّى من الأولياء بينما هو قد سبق اليهود فى الربا حتى لم يدع لأحد منهم مكاناً بجواره :

محمد : مسلم ؟

مصطفى : وابن مسلم وله جد بقلب الصعيد شيخ ولّى . لم يدع لليهود فى الحظر رزقاً ليس فى الخط غيره ربوى (ص ٥٧)

ولم تترك المسرحية أحداً منهم دون أن تسخر منه ، وقد بلغت السخرية حداً من الموقف حين حاول عامر السمسار أن يسخر من النشاشقى ، فاتهم النشاشقى أمه بأنها كانت تستخدمه حتى أنها من غرامها بالنشوق كانت تشتريه منه بالأكياس ، فيغضب عامر منه فهو يتناول أمه ذات الخدر ، ولا يرى مصطفى فى ذلك عارا وإنما العار فى السمسرة ، ويتلاحم الاثنان فى معركة لا يفضها الا العجيزى نفسه ، وتتكامل السخرية من العجيزى ومن الحاضرين حين يحضر ليلبغه بوصية الست هدى ، لقد تمت السخرية هنا بمزيد من المغالاة .

المغالاة

كان عالم تراجيديا شوقى قادما من التاريخ ومن التراث الشعبى فهو عالم بعيد عن الواقع الحياتى لجمهور المشاهدين . وألفتهم له هى ألفة مصدرها معرفة بالتراث وارتباط المسرح بالتراث الشعبى حقيقة تاريخية . أما الكوميديا فعالمها الواقع ، ليس من حيث كونه واقعيا ، وإنما من حيث كونه يقدم صورة مألوفة عن الواقع . فالكوميديا لا تقدم الواقع كما هو وإنما تقدمه مجسدا مغاليا فيه . الواقع ليس بالضرورة مصدراً للإضحاك . فقد يكون مصدراً للبكاء فقط . أما الواقع المجسم المغالى فيه فهو يكون مصدراً للإضحاك ومصدراً للبكاء . فالمغالاة هى أساس الكوميديا وهى الكاشفة عن المفارقة المؤدية بدورها إلى السخرية من الواقع أو عليه ولقد اتضحت المغالاة فى جانبين : فى الحدث والشخصية .

المغالاة توضح المواقف التى سيبنى عليها الحدث ، وهى هنا تعتمد على المفارقة فى الموقف الذى يدفع إلى السخرية . وفى مسرحية "البخيلة" غالى شوقى فى تصوير البخل حتى تضخم ولكى يصنع ذلك كانت أدواته المفارقة . فجمال حفيد البخيلة مسرف : جدته تملك الضياع والثروة ، وهو يفتersh الأكياس ويرى الماس فى الأحلام فإذا ما استيقظ واجه الإفلاس فيأخذ فى الاستدانة ؛ يستدين النحاس على أمل أن يرده إلى ذهب .

وفى المقهى يشار إلى جمال بأنه الوارث المنتظر فيحوم حوله السمسار والمرابى ، وبينما المرابى يعلن أن الله ورسوله ييغض المرابين نراه يود أن يقرض جمال ألف جنيه ليحصل على ألفين فى نهاية السنة . وتتم السمسرة حول خطبته من فتاة . والمفارقة الغالبة فى بناء الحدث أنه يفكر فى خطبة الفتاة لغناها وهو الفقير .

وأهل الفتاة الذين يخفون فقرهم ، يوافقون على زواجه منها على أمل أن يرث ثروة جدته .

الحاجة إلى المال صنعت المواقف ؛ فالفتى عزيز المفسل عندما يعرف بخبر الثروة يوافق رشاد السمسار على أن جمال صفقة ويعلن رأيه ويعلن موافقته على الصفقة بشكل مغالى فيه ، إذ يسأل السمسار أن يتم الصفقة وأن يخطب جمال له ولاخته زينب ولأم زينب وكل من يمت لهم بالنسب . وحين يعلم أهل الفتاة أن جدة جمال قد أوقفت الثروة لربيبتها وخادمتها حُسِنَى يفسخون الخطبة وتكون المفارقة أنها تعيد ثروة الجدة له .

وتدور المسرحية بعد ذلك فى مواقف مفارقة من علاقة الجدة بحفيدها الذى يسرقها . ثم فى لحظة موتها تكون المغالاة فى التعبير عن البخل وحب المال أن تموت الجدة حين تسمع صليل النقود ، إلا أن المسرحية تتغير بعد ذلك لتأخذ شكل الكوميديا الأخلاقية وتصبح المغالاة فى فعل

الفتاة وهى تعيد لجمال الإرث الذى ورثته عن جدته إليه مقبولة
إذا قبلنا أن الحب يصنع الكثير من مثل هذه الأعمال لاسيما
وأن الفتاة قد استطاعت بهذا الفعل المغالى فيه أن تقنع بأنها
تحبه ثم يأتى فعل آخر مبنى عليه وهو الزواج منه .

وتتضح المغالاة فى الحدث فى مسرحية "الست هدى" ،
فقد بنيت أحداث المسرحية على صفتين أساسيتين صنعنا
المفارقة التى تمت بصورة مغالاة فيها لتحقيق السخرية التى
حققت الهجاء الصارخ وهما حرص هدى على المال وجشع
أزواجها العشرة .

لقد قسمت الفصول الثلاثة للمسرحية إلى ثلاثة أحداث
رئيسية : الأول حدث متجمع لحياة هدى مع أزواجها التسعة .
لا يظهر فى بداية الفصل الأول منهم أحد فهى تحادث
صديقتها زينب عنهم وتسرد لها قصة حياتها معهم بشكل
يتضح فيه حرصها أمام جشعهم . لقد تحققت السخرية فى
هذا الإطار من خلال المفارقة بين المواقف فهى حريصة وهم
حريصون ، ولكل منهم غاية فى فعله فهى حريصة على
الاحتفاظ بمالها ، وهم حريصون على الاحتفاظ بمالها ، أو
على عدم احتفاظها بمالها وتزداد تركيبة الموقف الساخرة من
خلال سردها الكاريكاتيرى المجسم للفعل ولإيحاء بالفعل .
وهدى ليست حريصة على مالها فقط ولكنها حريصة أيضا
على أنوثتها وكونها امرأة فهى تصغر نفسها وتؤكد جمالها .
وهناك محاولة من شخصيات المسرحيات للمغالاة فى سن
هدى فهى قد اشترت بيتها منذ ستين عاما أى أنها فى حوالى

الثمانين وفى الوقت نفسه تخبرها صديقتها زينب أن عمر صداقتهما أربعون عاما فترد عليها رافضة هذا العدد بأن عمر لقائهما لا يزيد على العشرين عاما ثم تأخذ فى سرد حكاية أزواجها . وعند حكاية الزوج الثانى تذكر أنه "كان عمرها عشرين عاما" وتكرر ذكر ذلك عند الحديث عن وفاة زوجها الرابع . وتؤكد هذا عند ذكر وفاة زوجها السابع والثامن أى أن المسرحية وهى تبدأ أحداثها مع الزوج التاسع لها تكون هدى مازالت فى العشرين من عمرها ، فكانت المغالاة هنا محققة للسخرية من واقع الشخصية فهى الزوجة التى لم يطلقها زوج مات جميع أزواجها وهى حية ، والزوج الوحيد الذى طلقته هو زوجها التاسع بعد أن ضربته . ثمانية أزواج ماتوا وهى مازالت فى العشرين . ويحدث تصرف من هدى مغالى فيه ليوضح مدى حرصها على أن توقف الزمن وتبقى فى العشرين ؛ لقد حضرت جارات لها من الفتيات الصغيرات ذكرت إحداهن أن سنّها بلغ عشرين عاما فتعجبت هدى كيف تكون فى العشرين ، إذن فماذا يكون سنّها فردت الفتاة : ستون ثم استدركت بأنها فى الخمسين فردت هدى غاضبة معترضة لتؤكد أنها ابنة العشرين فردت الفتاة توافقها على أن عمرها واحد "إذن ففى العشرين ياخاله أنت وأنا" (ص ٢٤) . وقد أكدت الفتيات لها أنها مازالت الخالة الجميلة ليس عليها مشيب ولا اصفرار ولا تجاعيد ولا ذبول فهى حريصة على أنوثتها لقد كان حرصها على ذلك أحد أساليبها لتبقى دائما الزوجة التى يحاول الأزواج الارتباط بها . ولقد عجز

الزوج الأخير أيضا عن النيل من هدى ، ففي الفصل الثاني برزت المغالاة الساخرة في موقف الزوج من هدى ومحاولته الفاشلة في الحصول على مالها وكان عقابه هذه المرة شديدا ومغاليا فيه ، ضرب حتى أعلن خروجه مطلقا بلا رجعة .

وفي الفصل الثالث كانت صورة زوجها الأخير مدعاة للراء بعد أن خدعته هدى بعد وفاتها بحرمانه من الميراث . كان تصرفها زائدا عن حد العقاب المعتاد ، وكان رد فعله مع غلوه فيه امرأ طبيعيا . لقد كانت المسرحية تسخر من رجل يتزوج امرأة في الثمانين يتحمل حماقاتها وحرصها الزائد ثم تحرمه من الميراث .

لقد كان حرصها على المال ممثلا لحرصها على أنوثتها تجد في المال أداتها لجذب الرجل لذا كان لا بد أن تحرص على المال .

فما أكثر عشاقى وما أكثر خطابى
ولولا المال ما جاعوا أذلاء على بابى (ص ٨)

وكما كانت هدى شخصية قوية بشكل مغالى فيه فقد كانت نظيفة البخيلة مرسومة بشكل مغالى فيه ، الحرص الزائد على المال وحرص ابن أختها وحرص المحيطين به على الحصول عليه باستثناء الخادمة حسنى وكان موقفها بعد وفاة الجدة مؤثرا في بنية النص الكوميدي ، فقد خففها وحولها إلى مسرحية أخلاقية رومانسية .

لقد غالت المسرحية فى صورة الجدة البخيلة كما غالت فى صورة الابن المسرف المحتاج لأموال الجدة . لقد خلقت العلاقة بين الحفيد ، الشاب المسرف ، وبين الجدة ، الكبيرة البخيلة ، المفارقة صانعة السخرية من الموقف بين الحفيد والجدة وبين الحفيد والسمسار وبين الحفيد وأهل خطيبته .

لم يتوقف النص عند حدود تقديم الجدة البخيلة وإنما قدم لها صورة متوازية معها وهى صورة الدكتور ومع أن وجود الدكتور فى الفصل الأول بدا مقحما بين الجالسين فى المقهى فإنه مع تطور الحدث كان له دور مهم فهو طبيب الجدة وطبيب الحى . كان وجوده فى حد ذاته بشكل مغالى فى بخله وفى علاقته بمرضاه مدعاة للسخرية .

يذكر أحد أبناء الحى أن الجوع خير من الأكل معه لقد قسم البيضة على أربعة أفراد وحين جرى بالشواء طلب من خادم أن يرفع طبق الشواء ، فقد كان فيه عيب لأنه قليل ، ومن بخله تفتح القهوة وتغلق على شيشته . يصفه أحد الغلمان فى المسرحية بجراح القطط . وحين يسأل إحدى النسوة عن حال زوجها تخبره أنه منذ تناول العلاج ما خرج إلى عمله . ويتضح من حديث النسوة أنه طبيب فاشل ومع ذلك فهو يغالى فى الحديث عن نفسه فمرضاه تقوم عليهم يده بالشفاء قيام المسيح على المقعد .

لقد حققت المغالاة نجاحا للسخرية التى هى من أهم شروط الكوميديا .

الغناء والغنائية

لقد لعبت الغنائية دورا مهما فى جميع مسرحيات شوقى الشعرية باستثناء مسرحية "الست هدى" ، مما أدى بكثير من النقاد الى الحكم بأن شوقى لم يقدم فى مسرحياته سوى شعر غنائى . ويكاد يكون رأى شوقى ضيف معبرا خير تعبير عن هذه الآراء جميعا فهو يذكر :

"ونحن لا نقف فى صف الحملات التى وجهت الى شوقى لاستخدام اوزان الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة بل نحن نظن ظنا أنه لو لم يصنع ذلك لسقطت تمثيلياته وخرجت على ادواق من يتكلمون الضاد ، وما استطاعوا أن يسموها شعرا ، ولا أن يسلكوها حتى فى عداد النظم" (١٢) . صحيح أن شوقى استخدم اوزان الشعر الغنائى ولكن ليس مرد جمال مسرحه انه استخدم الشعر الغنائى ورواسبه المختلفة ، وإلا لكان كل شاعر استخدم الشعر على المسرح قد حقق نجاحا ، وليس ذلك بصحيح فلم تصل مسرحيات عزيز ابازة او محمود غنيم وعلى عبدالعظيم - مع قدراتهم الشعرية - المستوى الذى وصل إليه مسرح شوقى ، فقد تفوق عليهم جميعا وعلى الشعر التقليدى بتفعيلاته وعروضه لأنه شاعر متفوق أصلا . تفوق شاعرا من شعراء العصر على غيره من الشعراء . وتفوق شاعرا مسرحيا على من سبقوه ومن تابعوه. ولا نوافق أيضا على ما يذهب اليه أحد النقاد من أننا لو جردنا مسرح شوقى من حوار الغنائى وأغنياته فلن يتبقى شيء ذو بال" (١٣).

فليس شعر شوقي المسرحى غناء كله ، وإنما اختلط فيه الغناء بالسرد بالقص فهى وحدة واحدة تمثل جزءا من البناء المسرحى الشعرى لدى شوقي ، كما تمثل تراث المسرح العربى وواقعه الذى عاشه شوقي . ومن هنا كانت ضرورة الاهتمام بالعناصر المسرحية الثلاثة التى أصبحت جزءا من طبيعة المسرح العربى .

ومن الجدير بالذكر هنا أن غنائية شوقي فى مسرحه لم تكن مفتعلة أو مفروضة على الموقف المسرحى ولكنها كانت جزءا أساسيا من بنية العمل المسرحى فى خمس من مسرحياته "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" و"عنتره" و"قمبيز" و"على بك الكبير" حتى يمكن تسميتها تراجيديات غنائية ، ولم تتوقف الغنائية عند هذه المسرحيات وإنما تعدتها الى المسرحية الكوميدية "البخيلة" بينما تخلصت مسرحية "الست هدى" الكوميدية من الغنائية تماما .

ولكى نحدد دور الغنائية فى شعر شوقي المسرحى فإنه من الأوفق أن نتعرف عليها . يرى فنسنت أن الشعر الغنائى : "هو التعبير عن الاحساس الشخصى على شرط أن يفهم من هاتين الكلمتين - إحساس شخصى - أوسع معانيهما . فلا بد إذن أن يشتمل هذا الاصطلاح على كل أنواع الاحساسات منذ أكثرها هدوءا الى أشدها عنفا . وعلى هذا فالتأثير طورا يعم ويتزاحم كما تتزاحم أمواج البحر وطورا آخر يختفى ولا يكاد يظهر منه شيء" ^(١٤) . ويرى نيكوف أن مفهوم الاحساس مفهوم قلق جدا ^(١٥) فهو ليس سمة نوعية خاصة بالشعر

الغنائى لذا فهو يضيف اليه الفكر فيرى انه "تعبير عن أفكار وأحاسيس الشاعر"^(١٦) وأرى أن إضافة الفكر هنا ليس سمة نوعية خاصة بالشعر الغنائى لذا فمن المستحسن أن يضاف إلى هذا أنه التعبير الذاتى عن أفكار وأحاسيس الشاعر ، فالذاتية هنا هى منطلق الغنائية فهى الموجه للغنائية والتعبير عن معاناة الشاعر سواء أكانت معاناة فرح أم حزن . "ويتكون الشعر الغنائى الخاص وذلك فقط عندما تصبح الشخصية موضوعا لنفسها"^(١٧) . كما يصبح "الآلم الشخصى المبرح هو المصدر الأزلى للشعر الغنائى"^(١٨) . وهذا بدوره قد يؤدي الى تساؤل كيف تكون ذاتية الشاعر جزءا من بنية العمل المسرحى الذى هو بالضرورة عمل موضوعى كلما اختفت فيه الذاتية تحقق له النجاح . وهذا يؤدي بنا الى محاولة رؤية الغنائية وكيف تحقق لها هذا المكان المتميز فى مسرح شوقى .

لقد تناول شوقى فى مسرحيات ست موضوعا متصلا اتصالا وثيقا بالشعر الغنائى ، وهو الحب .

ولما كانت الكلمة هى الأساس الذى يعتمد عليه الشعر الغنائى فإن تحولها إلى المسرح يجعلها تدخل فى طبيعته واسطة لكشف الحدث والشخصية لذا فقد بنى شوقى أعماله المسرحية الستة على حدث وشخصية غنائيين ليجعل الكلمة أصلا ويجعل منها فى الوقت نفسه واسطة . ومن هنا تولد الشعر الغنائى فى المسرحيات بشكل تلقائى من الصعب معه تغافله أو تجاهله .

(١)

لقد بنيت أحداث المسرحيات على واحد من أهم عناصر
الشعر الغنائى وهو الحب بما فيه من صفاء ، فمسرحية
"مجنون ليلى" تقوم على حب قيس لليلى هذا الحب الممنوع
إذ يُحَرَّمُ قيس من ليلى . ويقف تابع قيس الجنى قوة توجه هذا
الحب ومن هنا انطلق قيس بدافع الألم يعبر عن مشاعره
الخاصة فامتناع ليلى عن قيس ثم زواجها بغيره يجعل الحدث
نفسه شعريا .

وكما يصنع الموت المأساة فهو يصنع الغناء أى كما يكون
واسطة يكون غاية أيضا .

فحين ماتت ليلى تحول النص بالنسبة الى الجمهور الى
نص غنائى ؛ بحدث غنائى لا يهتز له قيس بمفرده وإنما يهتز
له عالمه وجمهوره وحتى الأموى قرينه الجنى يخاطبه محاولا
أن يدفعه للتغلب على أزمته بقول الشعر :

حنانك قيس أقل العتاب ولا تسكبن دموع الندم
تغردت بالألم العبقري وأنبع مافى الحياة الألم
تغن بليلى وبع بالغرام ويث الصباية واشك السقم

وقد بنيت مسرحية عنتره على نبعين غنائيين الإحساس
بالذات والحب . فعنتره عبد يشعر بأنه فوق الأحرار ويريد أن
يسترد حريره ، وفى الوقت نفسه يحب ابنة عمه فتمنع عنه
ومن هنا تتحرك الأحداث لتعترف القبيلة به ابنا لها ، ويدافع

عن حبه . ويتحقق الحب وقد غلفت المسرحية بالشعر الغنائى
الذى يعبر عن الحدث المثير فى اعتراف القبيلة به وبعد
الحبيبة ، وحتى المدح وجد له سبيلا فى هذه المسرحية فلقد
وطئت خيول الغساساة أرض عبس يطلبون رأسه فأخذ داحس
يصفهم له .

عنتره : أمن البوادرى
داحس : بل غساسنة على
قسمااتهم أثر النعيم صباح
فى كل دجلة والفرات ترعرعوا
وغدوا على وشى الرياض وراحوا
أولاد لخم والذين رمى بهم
أرض العراق تطلع وطماح
نشئوا هناك فما تصلب منبر
لهمو ولا بلغ التمام جناح

(ص ٨٢)

وتدور أحداث مسرحيتى "كليوباترا" و"قمبيز" حول
الحب والوطن فكليوباترا تحب أنطونيوفى الوقت نفسه تحب
وطنها وكذلك أنطونيوفى خضم هذا الصراع من الحدث
تترك كليوباترا حبيبها فى معمعة الحرب . وتواجه بالحب .
ويخسر أنطونيوفى الحرب ويواجه بالحب أيضا . وهنا تحول
الحدث الى حدث غنائى تولد عنه الشعر الغنائى فى النص
المسرحى . ويجوار حدث الحب الاساسى يبرز حدث فرعى
وهو حب حابى لوطنه ولهيلانه .

وفى مسرحية "قمبيز" تحب ننتياس تاسو الذى يهجرها الى بنت الفرعون الجديد وحين تشعر أن وطنها يحتاجها تضحى بنفسها لتذهب الى قمبيز باسم آخر وإذا بها تواجه أزمة فهي قد تسببت فى أن يفتح قمبيز مصر ، فالأحداث كلها تتحول لتصبح أحداثا غنائية فى بنية مسرحية .

ولقد كانت مسرحية على بك الكبير أقل المسرحيات اعتمادا على الغنائية وإن لم تتخلص منها فالحدث فيها قائم على الحب والخيانة . فعلى بك أمير يغدر به أعوانه ويشك فى زوجته مع غادره مراد . وحين يتكشف أنه أخوها تكون المأساة قد حدثت فقد تأخر الاكتشاف إلى لحظة موته .

أما المسرحية الكوميدية البخيلة فقد خلت من الغنائية حتى المنظر الأول من الفصل الثالث . وفى المنظر الثانى تدب الروح فى الغنائية ، ففي هذا المنظر تكون الجدة قد ماتت وتحول الحدث نحو العاطفة التى تكنها حسنى الخادمة والوريثة للبخيلة الى سيدها جمال حفيد البخيلة ، فيقول من التجربة الجديدة أى الحدث الغنائى : الشعر الغنائى .

(ب)

وإذا كان الحدث فى مسرحيات شوقى فى معظمه غائيا فإن الشخصيات فى معظمها غنائية أيضا . ففي مسرحية "كليوباترا" وهى أول مسرحيات شوقى تعددت الشخصيات الغنائية فى المسرحية فأحدى شخصياتها بولا الشاعر الذى يصف الخمر يشعره الغنائى "بنت الدنان ، مأم الزمان" وإياس المغنى الذى يغنى لأنطونيو أغنية الحب والحياة :

أنا أنطونيو وأنطونيو أنا ما لروحينا عن الحب غنى
غننا فى الشوق أو غنى بنا نحن فى الحب حديث بعدنا
ولقد كان دور بولا وإياس دورا ثانويا غير أن عددا من
الشخصيات الغنائية مثلت محورا هاما فى المسرحية ، فلقد
كان أنوبيس الكاهن الأكبر وزينون أمين مكتبة الإسكندرية
ومساعدوه حابى وديون وليسياس يحيطون بالأحداث التى
كانت تهر مصر وتهزم ، هذا بالإضافة إلى هيلانه وصيفة
كليوباترا وحبيبة حابى .

لم يتوقف الأمر عند هذه الشخصيات الغنائية المساعدة
وإنما تحول بطلا المسرحية أنطونيو وكليوباترا الى شخصيات
غنائية فقد انقلبت الشخصيات فى الفصل الثالث انقلبا
تاما . لقد هزم أنطونيو وأخذت كليوباترا تواجه أزمة الهزيمة
ثم انتحار الحبيب . لقد تمت الأحداث المأساوية فى جو
غنائى فتحولت الشخصيات إلى غنائية . فأنطونيوس تأخذه
الذكرى فيخاطب تابعه "أوروس ماذا دهانى حتى نسيت
مكانى" فيرد عليه أوروس ردا لا يحرك الحدث وإنما ينمى
العاطفة ويحرك الغناء :

وقارك قيصر لا تجزعن واخل المقادير تجرى المدى

ويتحرك الحس العاطفى حين يسمع أنطونيو بخبر وفاة
كليوباترا الكاذب فيبعد أن يتحدث عن الحدث وصعوبته ينتقل
ليعبر عن نفسه بقصيدة غنائية :

روما حنانك وأغفري لفتاك أواه منك وآه ما أقساک

ثم تتوقف القصيدة بخطاب أنطونيوس لأوروس وبعدها مباشرة ينشد أنطونيوس قصيدة من الشعر الغنائي يعبر فيها عن مشاعر الخوف والضياع .

أوروس :

أوروس غلامى إن فى النفس حاجة
وعندى أقصى طاعة العبد فأمر

أنطونيوس :

أوروس أرى الدنيا بعينى اظلمت وكانت قديماً كالصباح المنور
وتتجه أحاسيس أنطونيوس بعد ذلك إلى الانتحار لتنتقل
الغنائية الى كليوباترا فتلتقى بحبيبها ساعة احتضاره وتتحرك
مشاعرها ويلقى الحبيب الروح بين يديها فترثيه :
قد تداعى محور الأرض وميزان الشعوب
مال كالشمس جمالاً وجلالاً فى الغروب

وفى الفصل الرابع تأخذ كليوباترا فى رثاء نفسها تناجي
أنطونيوس بأنه نام بينما تعجز عن النوم :
نام ماركو ولم أنم وتفردت بالآلم
ليت جرحى كجرحه لقي الموت فالتأم

وتتعدد فى القصيدة القوافى كما تتعدد الأحاسيس وينتقل
الحوار بينها وبين شرميون ثم حابى ولا يتوقف الحس
الغنائى ، فجو الموت يخيم على المسرح قبل أن يقع حدث
يحرك المأساة وتنشد رهبة من الموت :
مالى ملئت من المنية رهبةً إن المنية فى رقاب الناس

وتطلب الملكة من مغنيها أن ينشد نشيد الموت فيغنى
يا طيب وادي العدم من منزل من منزل
لم تمش فيه قدم للعذل وادٍ دخل

وقبل أن تموت تنشد قصيدة غنائية تدافع فيها عن نفسها :
أراني لم يحسن إلى معاصري

ولم أجد الإنصاف عند لداتي

ويتغلب الحس الغنائي والانشاد الشعري على بقية مناظر
الفصل فكليوباترا تركع أمام تمثال إيزيس تنشد قصيدة من
اثنتين وخمسين بيتاً :

اليوم أقصر باطلی وضلالی

وخلت كأحلام الكرى أمالي

وبعد أن تموت كليوباترا يدخل عليها أكتاف فيرثيا
بقصيدة شعر .

وينهى أنوبيس المسرحية بمقطوعة غنائية (أكثرى أيها
الذئاب العواء) يحاول فيها أن يعلن أن مصر لن تموت وأن
روما فتحت بفتحها لمصر قبراً لها .

قسماً ما فتحت مصر لكن قد فتحت بها لرومة قبراً

ولقد كان أكبر عدد من القصائد الغنائية في مسرحيات
شوقي متمركزا في هذه المسرحية ، فهي أولى مسرحياته
الشعرية وقد قدمها لمسرح أقرب الى أن يكون وريثا
لتقاليد المسرح الغنائي ، فالقصائد الغنائية في هذه
المسرحية أقرب الى القصائد التي كان يغنيها سلامة
حجازي . ويبدو أن أكثر هذه القصائد الغنائية تحول الى

عبء على النص المسرحى فليس فى المسرح المصرى من يستطيع أن يؤدى هذه الأدوار غناء مثل أداء سلامة حجازى أو قريبا منه ، لذا فإنه فى النص التالى له قد أصبح الغناء جزءا من البنية الفعلية للنص وأصبح البطل الغنائى أعد اتصالا بالحدث فى مشاعره منه إلى إطلاقها زائدة عن حد الأداء المسرحى .

ويحدث تطور فى غنائية مسرح شوقى فى مسرحية "مجنون ليلى" و"عنتره" فالغنائية هنا تلقائية نابعة من طبيعة الشخصية فكلا البطلين شخصية غنائية فى الأصل نقلها الشاعر لتعيش نفس الدور الذى عرفت به فى تراث الشعر العربى فيصبح كل منهما بطلا غنائيا لمسرحية تحمل اسمه

فقيس يظهر فى مسرحية "مجنون ليلى" بصفته الشعرية شائبا حساسا مشربا بروح الحب التى وجهت شوقى لتناولها فعكس عليه المشاعر الرومانسية ، ونقلها على لسانه فقيس بطل غنائى استمر فى المسرحية بطلا غنائيا عجز عن تحقيق حبه فسحقه الألم ، ومع ظهور قيس على المسرح تتضح فيه شخصية الشاعر الغنائى فتكون أولى كلماته فى المسرحية مناجاة الليل :

سجا الليلى حتى هاج لى الشعر والهوى
وما البيد إلا الليل والشعر والحب

ويلتقى قيس بعد ذلك بليلى فيتناجيان الغرام ويدخل الأب فيطلب منه قيس نارا ، فيمسك النار فتتحرق راحته دون أن يشعر ، فالحظة لحظة عاطفية استبدت به حتى إنه من شدة لوعته لم يشعر بلوعة النار :

انت أجمت فى الحشا لاعج الشوق فاستعر
ثم تخشين جمرة تأكل الجلد والشعر
ثم يطرده أبوها خوفاً من الفضيحة . ونرى قيساً فى
الفصل الثانى وقد جن ولا حديث إلا عن حبه ليلى :
ليلى :

مناد دعا ليلى فخف له نشوان فى جنبات الصدر عريـد

مع هذه الشخصيات الغنائية تسمع أغنيات لحداة
يسيرون فى الصحراء ، ويلتقى قيس بابن عوف الذى
يتدخل واسطة ليلى ، وتفشل الوساطة ، ويفقد قيس ليلى
إلى الأبد ، فيهم على وجهه حتى يصل إلى منازل ليلى
الجديدة ، ويلتقى بالزوج وبالحبيبة . ويؤكد هذا اللقاء
الشخصية الغنائية ، فعذاب قيس كله مصدره شعره
الغنائى ، أفقده حبيبته ، فقد أحب ورد شعر قيس
وبالتالى أحب حبيبته ، فتزوجها ، ولم يقترب منها ، فقد
هيىها شعره عليه فامتنعت كأنها صيد الحرم .

أنا الذى ظلمت قيس ما أنا الذى ظلم
منذ حوت دارى ليلى ما خلوت من ندم
كانت إطافتى بها كالوثنى بالصنم
وربما جئت فراشها فخانتنى القدم
كأنها لى محرم وليس بيننا رحم
شعرك يا قيس جنى على هذا واجترم
هيىها فامتنعت كأنها صيد الحرم

ويكرر الزوج ورد اعتقاده بأن شعر قيس هو أصل

البلاء . لقي به وبليلى العذاب .

ويلتقى قيس بليلاه فى موقف شعري غنائى تتصاع فيه العواطف المحرومة دون أن تجد سبيلا .

وحين تموت ليلى يقف الشاعر الغنائى أمام تكتل العذاب ، فقيس يغنى للتوباد وهو يجهل موتها وإن أحس به وحين يعرف يغنى للقبور ، ويستمر الشعر الغنائى مبرزاً عواطف قيس حتى نهاية المسرحية لتنتهى نهاية عاطفية غنائية .

غنن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وتختلف شخصية قيس عن شخصية عنتره ، فقيس عاشق شاعر كان الحب دافعه للخلق الشعري كما كان أساس مأساته ، أما عنتره فهو فارس شاعر عاشق ، فيه مباداة الفارس . قد يكون الحب دافعه للحركة غير أن هذه الحركة لا تصدر عن فراغ فكما أنه فارس قادر على الصراع فى تحقيق رغبته وامتلاكه القوة لتحقيقها فهو شاعر يملك القدرة الشعرية على التعبير عن احساسه وعواطفه .

ويبدأ المشهد الأول وهو يغنى للحبيبة غناء مختلطا بالسرد يتحدث عن حبه وعلاقته بوالد حبيبته :
سلى الصبح عنى كيف ياعبل أصبح
وأيـن يرانى نجمه حين يلمح

ومع تغير المشاهد لا يتغير الحس الغنائى بل يزداد
قوة فحتى يعترف به والده يذهب ليهاجم اللصوص قد
يصرخ معنيا :

لبيك يا عيس	يا عيس لبيك
عنتره الروع	امن سربيك

ولا يتوقف الغناء بعد ذلك وحين تقدم عبلة بضع
لبحات تعطيها لعنتره يخاطبها مخاطبة العاشق :
حسبى النوى عبل مافى التمر لى ارب
مناي كل نواة خالطت فاك

ومع أن عنتره انتصر ، وأعاد للقبيلة شرفها فإن
والدها يخلف وعده ويحاول أن يزوجه لمن يدفع مهرها
رأس عنتره .

وفى معاناة البطل الشاعر والبطلة العاشقة تتمثل
الشخصية الغنائية وهى تعبر عن الحب وآلامه بشعر معبر
عن روح الفارس الغنائية مترسما غنائيته المعروفة
بالمعلقة :

يا عبل كم بيداء جبت مخوفة قذفت إلى بذئبها والضيفم
ويستمر البطل الغنائى فى مقاومته وتعبيره عن مشاعره
حتى يتم الزواج .

ولم تخرج عبلة عن الإطار الغنائى فلقد برزت فى
المسرحية فتاة رقيقة محبة محبوبه . وفى الوقت نفسه فارسة
تستطيع الدفاع عن نفسها ، فهى أيضا شخصية غنائية تبدأ
الغناء :

وادی الصفا تجاوبت وزقزقت عصفافه
وانتبهت خيامه واستيقظت حظائره

وتستمر فی الغناء فتجاوبها العذارى . لقد كانت غنائية
عبلة تمثل المؤثر فتكون الاستجابة غنائية عنتره . فهي حين
تخاطبه مادحة لونه يسألها عما تود فتخبره أنها تود لو تكون
صدفة وأنه فيها جوهرة فی عمق بحر لا يعرف الغواصون له
خبراً فهي فی موضع لم يسمع به الفلك ولا يعرف خبراً لها :
وددت أنى صدف وانت فيه جوهرة
فی موضع لم يسم ع الفلك به ولم يره
فيكون رد عنتره غنائية دافقة دافئة ليجعلها مساوية لكل
العرب :

بی أنت يا عبلة بی لا بل بأمی وأبی
لا بل بعبس بل بنجد بل بملك العرب

وتنتهى المسرحية بحوار شعري يخاطبها فيه عنتره :
"يا عبلي سامحنی فی قربکم زمنی" فترد عليه بفخرها من
زواجه :

إنی وضعت بنائی فی یدی اسد
لو مر مخلبه فوق الصفا خشعا
سام القبائل إجلالی وملکنی

عقائل البید حتی صرن لی تبعا
ويعود شوقي للتاريخ مرة ثانية فی مسرحية "قمبيز" ،
ومع ذلك فهو يقدم فی المسرحية شخصية غنائية وهي
شخصية "نتيتاس" فقد رسمها عاطفية تعيش صراعاً بين
الحب والكره فتختار حبها لوطنها . لقد عاشت "نتيتاس" حبا

مع "تاسو" إلا أنه تخلى عنها بعد مقتل والدها وحول قلبه الى ابنة الفرعون الجديد "نفريت" التى كانت تحبه أيضاً . والمسرحية تبدأ برفض "نفريت" الزواج من ملك الفرس "قمبيز" فتقدم "نتيتاس" عرضاً بأن تستبدل بنفريت .

ولقد تعرضت هذه المسرحية للنقد الشديد ، فقد تناولها العقاد بالهجوم فى كتيبه "قمبيز فى الميزان" . ويرى محمود حامد شوكت أن أماكن الضعف قد ظهرت فى منهج شوقى فى هذه المسرحية ، وأفلت منه زمام الموضوع ، فاضطربت المناظر والفصول واختلطت الشخصيات وكثر الحشو فى المناظر والحوار ، وتفكك الموضوع ، وانعدمت الصلة بين أجزاء كثيرة من الحوار ، واتسم بصفة النظم الغنائى^(١٩) ولم يخرج عن هذا الإطار معظم دارسى هذه المسرحية .

والغريب أنى قد وجدت أن هذه المسرحية تتفوق درامياً على مسرحياته السابقة . لقد كتب فيها مأساة حقيقية : ابنة الفرعون المقتول ترى حبيبها يخونها فتلقى بنفسها - حباً لمصر وضيقة بما يحدث لها ولوطنها - أضحية لتكون زوجة لقمبيز حاملة اسماً غير اسمها . ويحرك شخصية نتيتاس إحساس بالخيبة وفى الوقت نفسه إحساس بالحب . ومن الصراع بين الخيبة المولدة للكره ، والحب المقاوم للكره يكون قرارها . والصراع نفسه داخل هذه الشخصية يحولها إلى شخصية غنائية ، إلا أن الغناء فى هذه المسرحية يأخذ شكلاً جديداً ، فهو ليس الأساس الذى يقوم عليه النص ففيه حركة مسرحية تتكون من حركة نفريت وسرقتها للحبيب تاسو ثم

تقدم ننتيتاس الى مغتصب عرش أبيها لتفتدى وطنها بتقبل
 الزواج من قمبيز ، وحتى لو بدا ذلك وكأنه مجرد هروب فهو
 حركة تنبع من الداخل وليس من الخارج ، فهي فى موطن
 صراع . فى الفصل الأول (المنظر الأول) يتحول الحس
 الغنائى إلى حس مسرحى لا تطويل ولا ملل فيه ، فلم يكن
 عائناً للحركة المسرحية . وفى المنظر الثانى يكون الغناء هنا
 من "قباد" رسول قمبيز يصف مصر . هو يعبر عن إحساسه
 بلا إطالة ، فيتحول الغناء هنا إلى حوار مسرحى ضرورى فى
 هذا الموقف ، فى المنظر حركة متداخلة يصبح جزءاً منها
 الحديث عن مصر ووصفها . ويختم هذا الفصل بأن ينثر
 الفرس الرياحين على الأميرة ننتيتاس وهم يتغنون بالنار
 وبالفرس وبجوارهم الكهنة المصريون يتغنون لآمون ولمصر :
 أمون قم شارك فرعون فى العرش
 تعال طف ببارك فى ملكة الفرس

ويقل الغناء وتزداد الحركة حتى تلتقى "ننتيتاس" بتاسو
 فيخلق الموقف الغنائى الحزين للشعور بالظلم من غدر
 الغادر :

مضى الغادر لم يشعر بما حملنى الغدر
 ولا رق له ناب على جرحى ولا ظفر

وفى الفصل الثانى تتذكر ننتيتاس تاسو وغدره فتتغنى ألماً
 لما حدث له بأغنية يبدو واضحاً أن شوقى كان يعرف
 الشخصية التى ستقوم بغنائها بل والنغم الذى يمكن أن تغنى

عليه . وتسير المسرحية فى حركة حية يتداخل فيها أكثر من عنصر ، لتمرکز الأحداث عند نقطة التعرف وفيها يدرك قمبيز أن فرعون خدعه وأعطاه نيتيتاس بدلاً عن ابنته فيقرر أن يغزو مصر . ويحاول أن يدفعها فانيس المرتزق اليونانى الذى ترك مصر ليساعد قمبيز - إلى الوقوف ضد فرعون مصر ، وهنا ترد عليه رداً يعبر عن أحاسيس الفتاة التى يمكن أن تكون أحاسيس كل مصرى وفى لوطنه ، وهى لا تطيل فى التعبير الغنائى ولكنها تركّز تركيزاً معبراً عن حسها .

الملكة :

عمى لك يافانيس وامش بلا عصا
ودون دليل فى رعوس جبال

فانيس : لك الشكر مولاتى .

الملكة :

لك الويل من فتى فإنك من معنى المروءة خالى
الوطىء خيل الفرس مهّدى وملعبى
وتربة أبائى ومنزل إلى
وأشعل نار الفرس فى أيكّة الصبا
وما بوأتنى من ربي وظلال
واغمد سيف الفرس فى صدر أمة
نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى
إذن لا أوى جدى السماء ولا أبى
ولا جل عمى أو تبارك خالى

وأفضل منى كل ذات ملأه

وراء حقول أو وراء تلال

تهشى على شاة وتحمل جرة

وتمشى على الوادى بغير نعال

ويختفى الحس الشعرى الغنائى بعد غيبة نيتاس إلا من
وقفة قمبيز مع الأشباح ثم وقفته أمام تمثالها يناجيها نادماً
على ما فعل بها ، ويختم المسرحية بوقفة شيوخ الكهان يغنون
لأبيس ثم يتبعهم شباب الكهان يغنون له أيضاً :
أبيس سر للسماء وأنزل مع الخالدين

وإذا كانت الغنائية فى مسرحية "قمبيز" قد خفت حدتها
وأصبحت جزءاً من الشخصية والحدث ، فإنها فى مسرحية
"على بك الكبير" كانت أقل ، غير أن المسرحية احتفظت
بأربع قصائد غنائية طويلة على نمط ما هو موجود فى مسرحية
"مصرع كليوباترا" . وتأتى ثلاث منها على لسان على بك
الكبير وواحدة لزوجته "أمال" . والمفروض فى على بك الكبير
أنه ليس شخصية غنائية فهو واحد من كبار المتأمرين
المعاليك ، استطاع بدهائه وقدرته أن يصبح سيداً عليهم
وعلى مصر كلها . وليس فى المحيطين به شخصية يمكن أن
توصف بأنها غنائية ، ولكن المسرحية اختارت اللحظة الأخيرة
من حياته ، وهى لحظة يمكن أن توصف بالغنائية : أمير يخونه
مماليكه وأقرب الناس إليه منهم ، حتى من وضعه من نفسه
موضع الابن ؛ وهو مراد بك . وقد أضاف النص شخصية

امرأة لتلعب دور الحبيبة لكل منهما ، فيتولد صراع مرتبط
بالعاطفة الحية وهى الحب المولد للمأساة وللغناء ، وهو هنا
ينتقل مع طبيعة الجمهور من المأساة الحدث ، الى المأساة
الغناء . وشخصية على بك هى الشخصية التى حولتها
المأساة إلى شخصية غنائية متميزة فى النص المسرحى .
وقد أنشد على بك الغنائية الأولى الطويلة فى الفصل الأول
وهى تتكون من ثمانية عشر بيتاً وفيها يتحسر على ما وصل
إليه أمره ويدافع عن نفسه ثم يعبر عن أمنياته فى العودة
لوطنه :

سلام على قصر الإمارة والغنى
وإيوان بسلطانى ودست جلالى
ووالله ما فارقت مغناك عن قلى
ولا خطرت سلوى الأمور ببالى

ويختلف الحس الغنائى هنا عنه فى "مصرع كليوباترا"
فكثير من غنائياتها زائدة ويمكن أن تمضى المسرحية دون أن
تخسر بنية النص كثيراً ، فالطول الزائد فى العرض المسرحى
قد يصيب بالملل ، والغناء قد يكون خارجاً حتى وإن تقبل من
الجمهور ، إذ أن المتعة به تظل مستقلة عن النص ، أما
الغنائية فى مسرحية "قمبيز" فتعبر عن وقفة بطلة تشعر
بحس تجاه وطنها وتجاه أزمتها فتد على خائن بما تحس به
فهى هنا لم تزد عن أن تكون بطلة غنائية فى مواجهة أزمة
داخل النص .

وفى الفصل الثالث والآخر من مسرحية "قمبيز" تتكشف
الاحاسيس وهى تسير فى خط متداخل مع الحدث ومن هنا

تعبر الشخصيات عن حسها فى مواجهة الحب ودمار الوطن .
 فى المنظر الأول من هذا الفصل تقف نفريت على ضفاف
 النيل تشكو إليه وهى تهم بإلقاء نفسها فيه . وقد كانت
 شكواها شعوراً بالندم لأنها دفعت وطنها إلى هذه الكارثة ،
 كما تمجد فيها النيل قوام كل شىء ومانح الحياة لتطلب منه
 أن يغسل ذنبها العظيم . ثم تقدم بعد ذلك رقصة الأسرى
 النوب وقد فك وثاقهم فيغنون :
 "النوب جيل حر أصيل ، يقضى الديون" .

وترى نيتاس حبيبها تاسو يقدم إلى قمبيز فتراجع
 ويستوقفها المنظر فتحدث نفسها مظهرة مشاعرها نحوه
 فيختلط الغناء باستدعاء الحدث . وقد شفى قلبها أنه الزائد
 عن مصر المحامى عنها ، ثم يتحول الحس الغنائى إلى فعل
 فهى تعلن أنها ذاهبة إلى طيبة لتحشر الدعاة وتحشد الجنود
 لقهـر العدو وإجلائه عن الوطن :

سرنى أنك تقضى	للحمى حق الزمام
وشفائى أنك الذا	ئد عن مصر المحامى
زل لتبقى كودادى	مت لتحيا كغرامى

(ثم تتراجع وتقول) :

والآن إلى طيبة والصعيد لحشر الدعاة وحشد الجنود
 وقهر العدو وإرغامه وقذف المغير وراء الحدود

وانشدت "آمال" الغنائية الثانية تعبر فيها عن مشاعرها

المتناقضة نحو "مراد" الذى يحبها قبل أن تتعرف حقيقة انه
أخوها .

وتتكون هذه الغنائية من ثمانية وعشرين بيتاً :

أمال لنفسها : ويحى قد قسوت عليه وتجاوزت فى العقوبة حدى
والقصيدة الثالثة تتكون من ستة وعشرين بيتاً أنشدها على
بك فى الفصل الثانى تعبيراً عن ألمه لما سمعه من أن مراداً
يخونه فى بيته :

رباه مابالى أبعد محمد وعقوقه أشقى بكيد مراد

والغنائية الرابعة تتكون من أربعة عشر بيتاً فى الفصل
الآخر من المسرحية وفيها يشكو على بك زمانه وما حدث له .
غير أن هذه القصيدة اختلط فيها الغناء بالسرد . ومع أن هذه
القصيدة أدخل فى اللحظة المأساوية التى يعيشها على بك .
فإنها تشترك مع بقية القصائد الأربع فى أنها يمكن أن تلغى
من النص ولا يفقد النص فاعليته المسرحية . ولا يختفى
الحس الغنائى فيها . فالمقطوعات والقصائد القصيرة الغنائية
فيها قد توزعت بشكل يتواءم وطبيعة المسرح المصرى دون
أن تحدث خللاً فى النص .

ولقد حدث تغير فى مسرحيتى "البخيلة" و"الست هدى"
فلم تكن المسرحيتان فى حاجة للغناء وذلك لطبيعة الكوميديا ،
ويحدث فى المسرحيتين تغير كبير عن النصوص المسرحية
الأخرى ، غير أن مسرحية "البخيلة" لم تتخل عن الغناء

بعكس مسرحية "الست هدى" وذلك للاختلاف بين موضوعيهما .

ففى مسرحية "البخيلة" يمر الفصلان الأولان منها وكذلك المنظر الأول من الفصل الثالث معتمداً على السخرية من البخل والبخلاء والجشع والجشعين . وبعد أن تموت البخيلة تنتهى الكوميديا لتبدأ فى المنظر الثانى قصة الحب بين خادمتها "حُسنى" وحفيدها "جمال" ليسود الحدث . ولما كانت "حُسنى" تحب جمالاً فهى تظهر فى ثوب أسود فتنشد قصيدة من أربعة وثلاثين بيتاً تتغاير فيها القافية ثمانى مرات دون ضابط ، كما تتغير أوزانها .

ومشاعر الحب الذاتية تغلف القصيدة ولكنها لا تسيطر عليها ، فهى تسرد قصة حياتها مع سيدتها . وتختفى الكوميديا مع قصة الحب . أما "الست هدى" فقد برزت من الغنائية فليس فيها موقف واحد يعبر عن العواطف التى تدفع إليها ، ولكن المسرحية وقعت فى مهبط السرد ولم تكن فى ذلك فريدة من بين مسرحيات شوقى ، فجميع مسرحياته اعتمدت فى بنيتها على السرد كعنصر فنى هام من عناصر بنائها .

السرد

وإذا كان الغناء يدخل فى بنية المسرحية العربية فإنه كان أيضاً يمثل جزءاً من التراجيديات الإغريقية وقد عده أرسطو من

عناصر تحسينها وقد ربطه بالكلام الممتع فهو يذكر : "وأعنى بالكلام الممتع الذى يتضمن وزنًا وإيقاعًا وغناء . وأعنى بقولى تتوزع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه أن بعض الأجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء" (٢٠) .

وفى تاريخ المسرح الطويل انفصل الغناء فى المسرح بنوع مستقل وهو "الأوبرا" ونوع آخر ارتبط بالتمثيل وهو "الأوبريت" . وفى المسرح المصرى استعاد الغناء مكانته لا لأنه استقى المسرح من نبعه الاغريقى الأول ، وإنما لأن المسرح العربى ارتبط ارتباطاً وثيقاً بجذور الفرجة الشعبية التى كان الغناء عنصراً هاماً من عناصرها فكان ذلك متوائماً مع ذوق الجمهور المتلقى لهذا الفن .

أما السرد وهو عنصر هام من عناصر المسرح العربى والذى بدا واضحاً فى مسرح شوقى ، فلم يكن المسرح الغربى مصدره الوحيد إذ لم يخل المسرح الغربى من عناصر سرديّة فيه ، ولكنها كانت ضرورية ارتبطت بمواقف فنية فى المسرح الكلاسيكى لم تكن الأحداث الفاجعة تمثل على المسرح واستعيز عنها بسردها .

وكان تحديد الزمن فى المسرح الكلاسيكى بأربع وعشرين ساعة يدفع الى سرد أحداث وقعت قبل بداية الحدث الأسمى . لقد سرد أوديب ما حدث له مع أبيه كما سرد فعل انتحار أمه وفقاً لعينيه . وليست أوديب فريدة فى ذلك فإن كثيراً من الأحداث قد سردت فى مسرحيات الكلاسيكية

الجديدة كما تم السرد فى مسرح شكسبير ، فعند محاولة كاسيوس أن يقنع بروتوس بسوء يوليوس قيصر أخذ يسرد له أحداثاً تعبر عن عجزه وضعفه^(٢١) . لقد قبل المسرح السرد ولكن بحدود ، بينما جعل منها المسرح العربى أساساً فى العرض ، وأصبحت جزءاً من بنيته على الرغم من أن أرسطو فى كتابه الشعر عده عيباً لا يجب أن تعتمد عليه المسرحية إذ أنه يرى أن المحاكاة "تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص" وكلمة القصص فى هذه الترجمة تعنى السرد وإن كان عبدالرحمن بدوى يترجمها بالحكاية^(٢٢) . غير أن كثيراً من أساتذة الكلاسيكيات ترجموها بالسرد^(٢٣) وهى أصلح ما يكون لترجمة المعنى الذى يقصده أرسطو ، ويعنى السرد على المسرح الإخبار . ويتم ذلك بلغة الحكاية أى أنه لا يتم بحركة مسرحية بل برواية شخصية عن فعل شخصية أخرى ، والحديث عن صفاتها ، وقد تكون هذه الشخصية غائبة عن المسرح ساعة السرد ، وقد تكون موجودة ولكنها غافلة عما يخبر به عنها . وقد تقوم به الشخصية نفسها تخبر عن أحوالها الماضية . فالإخبار فى السرد هنا ماضى لرواية حدث أو صفة توضح معالم الشخصية أو الحدث . والسرد لا يكون للحاضر ، وإذا ذكر مضارعاً فإنما يكون مقارنة مع الماضى . لذا فإن الزمن فيه ليس زمناً مسرحياً يقدم للجُمهور فى الحاضر وإنما هو زمن قصصى متحرك للوراء ، هذه الحركة نفسها ليست مسرحية ، وإذا استخدمت فإن من الخير أن تستخدم بقدر وبما يتواءم مع حركة الحدث ، بحيث لا يصبح

الحدث سردياً كله وإنما يكون السرد ممهداً للحدث فإذا ما طال هذا التمهيد أوقع النص المسرحي في خلل .

وقد تم السرد في المسرح الغربي بشكل محدود وبناء على حاجة فنية لا بديل لها ، أما في المسرح العربي فقد تم بشكل مغالى فيه بحيث يمكن الاستغناء عن الكثير منه ، وقد اعتمد الحدث كثيراً على السرد دون أن يكون للحدث بحيث أصبح سرد الحدث بديلاً عن الحركة المسرحية ، ولقد دعم السرد في المسرح العربي من خلال القصص الشعبي بالإضافة إلى فنون الفرجة التي كان السرد جزءاً من بنيتها الفنية . ولم يشذ شوقي عما قدمه التراث له بل ودعمه حتى سار عليه من تبعوه في كتابة المسرح الشعري سواء المرتبطون بشوقي فنياً مثل عزيز أباظة ومحمود غنيم أو من خرجوا عليه من أمثال باكثير وعبد الرحمن الشرفاوى وصالح عبدالصبور .

ولقد مثل السرد عنصراً هاماً من العناصر الفنية المسرحية . ولقد برز ذلك واضحاً في أول مسرحية له وهي "مصرع كليوباترا" . ولقد أطلال فيه ، حتى فقدت المسرحية التكتيف الضروري لها .

فقد شوش السرد على المأساة وخفف من حدتها وأصاب حركة الحدث بالبطء والبرود مما أدى إلى أن يصبح تقديمها على خشبة المسرح أمراً مرهقاً للجمهور إذ يصيب حماسه بالفتور ، وإن لم يفقد النص قيمته عند القراءة فالسرد صالح للقراءة أكثر مما يصلح للتمثيل .

لقد انسحبت كليوباترا من معركة أكتيوم تاركة حبييها أنطونيوس في مواجهة أكتافيو مما تسبب في هزيمته . وكان ذلك هو بداية المسرحية ، فبعد أن استمع حابي وديون إلى الجماهير تتغنى فرحاً بالانتصار . أخذاً يتعجبان كيف تحولت أخبار الهزيمة إلى خبر عن النصر ، وهما يتحاوران سرداً للهزيمة ، وكان يمكن أن يكون ذلك مقبولاً على أنه حاجة فنية ولكنه زاد عن الحاجة وأصبح بديلاً للحركة المسرحية . وقد بدأ السرد بقول حابي :

أتذكر ياديون إذ انطلقنا إلى الميناء نلتمس الهواء

ثم تأخذ كليوباترا بعد ذلك تسرد حقيقة ما حدث في المعركة على وصيفتها "شرميون" في ثلاثة وعشرين بيتاً : اسمعى الآن كيف كان بلأى

وانظري كيف في الشدائد صبرى

(ص ١٨)

كان يمكن أن تكون هذه قصيدة متكاملة على لسان كليوباترا دون أن تكون جزءاً من المسرحية . وكان يمكن أن يستغنى عنها فيها ويكتفى بالسرد بين حابي وديون . ولاسيما أنه من المنهك للجمهور أن يستمع لنص يصعب أن يؤدي غناءً ، فهو وإن كان على درجة عالية من الفصاحة تخلو من السلاسة الغنائية .

ويبدأ الفصل الثانى فى إحدى غرف القصر ، ورحى الحرب دائرة بين أكتافيو وأنطونيوس على أسوار الاسكندرية ، فالحرب هنا خلفية لذا فإن أنطونيوس حين يعود إلى كليوباترا

مehزوما يسرد عليها حدث الهزيمة وهى مندهشة لأنه لم
يؤسر :

أسر؟ وهمت كلوباترا انتظر بى
أيدى الكماة وفى كفى أظفار

ويعود أنطونيو ليسرد بقية ما حدث فى المعركة .

وفى الفصل الثالث تكون هزيمة أنطونيو قد تحققت تماماً
وهنا تأخذ الذكرى أنطونيو المنهوك فيتذكر ماضيه ، ويرد
عليه عبده "أوروس" ليخفف عنه أثر ما حدث فى الحوار
الدائر بينهما سرد ولكنه جزء من أزمة البطل ، يظل محتفظاً
بحيوية وحرارة الموقف المأساوى الذى يعيشه البطل :
أوروس ماذا دهانى ؟ حتى نسيت مكانى

وحين يسمع بخبر كاذب عن موت كليوباترا يناجى روما
بقصيدة غنائية يتخللها السرد وكان يمكن أن تمر هذه
القصيدة لولا طولها فهى تتكون من اثنين وثلاثين بيتاً وشطر
ثم يكملها بغنائية يختلط فيها السرد أيضاً من سبعة عشر بيتاً
وبعدها يتوقف السرد ليحل محله الغناء ، وفى الفصل الرابع
والأخير وهو فصل النهاية لا يسمح المجال للسرد بقدر ما
يسمح بإبراز العواطف والبكاء على النفس .

وفى مسرحية "مجنون ليلى" يخف السرد بشكل واضح ،
ويبدو أن شوقى قد امتلك الدرية ، وأدرك أن جمهوره لا
يستسيغ إطالة السرد .

لقد ذكرت أخبار عن قيس في الفصل الأول ولكنها نابعة من الموقف ، فليلى وابن ذريح يتحادثان في أمر قيس وقد تم ذلك بشكل طبيعي ، وفي الفصل الثاني تحدثت "بلهاء" تسرد قصة كاملة تدخل في ميدان القصص لا السرد المسرحي . وما ذكر من سرد كان ضرورة مرتبطة بالعواطف التي تتغنى بالماضي وبذكره حقيقة قيس في أغنياته أو ليلي في أغنياتها ، ولكن لا نستطيع أن نجد في المسرحية سرداً كثيراً يمكن أن يحسب عليها ، وفي مسرحية "عنتره" يزيد صوت السرد كثيراً عما في مسرحية "مجنون ليلي" وبالطبع لعب السرد دوراً هاماً في توضيح أحداث لم تظهر في المسرحية إذ اكتفى النص بسردها ، وقد تناثر السرد في جوانب المسرحية مختلطاً بالغناء . فعنتره يظهر في المشهد الأول من الفصل الأول مخاطباً نفسه في مناجاة فيذكر ما صنع فيه أبو عبلة من رفضه لتزويجه إياها فكان ذلك تمهيداً للأحداث .

أبوك غرير القلب لم يعرف الهوى

ولم يدر ما يأسو القلوب ويجرح

يخف لواش يشرح الزور سمعه

وفي أذنه وقر إذا جئت اشرح

(ص ٧ - ٨)

وحين يقوم "صخر" ماراً من أمام خيمة عبلة تتحدث إحدى الفتيات مع "ناجية" فيقدمان سرداً شخصية صخر :

الفتاة : من الفتى

ناجية : من عامر أبوه موفور النعم
يقال فى حظاره الفان من حمر النعم

الفتاة : يجب من ؟ يعبد من ؟ ياليتنى كنت الصنم
ناجية : إن التى هام بها بغير عبد لم تهـم
ويعود عنتره حين يلتقى بعبلة فيخبرها بموقف والدها منه
وسوء صنيعه معه :

ويحزننى يا عبل أنى أزوركـم
فيصرف عمى الوجه وهو كريم
يكاد يسل السيف حين أجيئه
ويوقد نار الطرد حين أريم

ويعود "عنتره" إلى عبلة حاملاً فراخ نسر وثلاثة أشبال
فيقص على عبلة كيف حصل على أفراخ النسر والأشبال .
وكانت تركيبة الشعر قوية محكمة ولكن لا مكان لها فى حركة
النص ، إذ أنها ساهمت فى بطئها وتحول الموقف إلى حوار
بين عنتره وعبلة :^١

عبلة : ما تلك عنتره ؟

عنتره : (متناولاً أفراخ النسر من داحس)
هذى

يا عبل أفراخ نسر .
اغتر بى أبواها وكنت بالشعب أسرى

وغطت الأم ظهري	فظل الأب صدرى
على الجبال وفر	ومسيانى بكر
يهنى الفراخ ويمر	توهمانى صيداً
لمبتقى الصيد مر	فلم أكن غير يتم

واستمر الحوار بينهما حتى وصل إلى قصة الأسير ، وهو يسرد لها ما حدث بينه وبين الأسد حتى قتله ثم عفا عن اللبوة لأنها أنثى ضعيفة القوى ولإلانات عنده حرمة ، وأخذ أشبالها لتربى فى دياره فهى غاب لها . ولم يتوقف السرد عند الحديث عن الماضى وإنما تعداه الى الحاضر ، فقد سردت أحداث تتم خارج المسرح ساعة حدوثها ، فعبلة تقف وتطلب من القادمين نحوها أن ينظروا إلى المعركة الدائرة من وراء الستار ليروا ما يصنع عنترة . يأخذ الناظرون فى وصف ما يحدث فى المعركة . فالسرد هنا أصبح حواراً متقطعاً بين عدة أشخاص . أما عنترة فيعود قرب نهاية المسرحية يصور صراعه مع من كان يسير من شباب عبس وعامر صحبة بعير عبلة ، وهم ينقلونها إلى ديار عامر :

ساقوا بعيرها وكانوا حولها عشرين فتیاناً أشداء القوى
أدرکتهم على الطريق فنجا من المنون بالفرار من نجا
ومات دون الرجل نحو عشرة قد غودروا مجندين فى الفلا
(ص ١٠١)

وتكون هذه آخر رواية تروى سرداً فى المسرحية .

وفى مسرحية "قمبیز" ارتفع الحوار الشعرى الى درجة

عالية من الخبرة الفنية للأداء المسرحى ، فلقد خفف السرد إلى درجة كبيرة . وتم ذلك ممتزجا بالغناء الذى كان بدوره داخلاً فى جداول النص . ولقد تبعت مسرحية على بك الكبير مسرحية "قمبيز" فى قلة السرد فيها فلقد اختلط بالغناء بحيث لم يعد له مكان منفرد إلا فى الفصل الثالث بين خادمين مصريين يسردان الواقع المظلم لمصر .

أحد الخادمين للآخر :

ولدى زعزوع أنصت أصغ للحق المبين
نحن فى أيام جهل وبلاء وجنون

ثم يدخلان فى حوارهما دائرة القصص . أما "عثمان بك" جاسوس تركيا ، فهو يسرد ولكن فى حوار نفسى كان معبراً عن واقعه وواقع العالم الذى يعيش فيه ، ليكشف عن جو حكم المماليك المظلم ، فهو يقول وهو يكبس قدم محمد أبوالدهب :

خدمته والله ما خدمت إلا دولتى
كبسته والله ما كبست إلا حاجتى
خادم تركيا أنا ما أنا خادم الغبى

ويعود السرد ليصبح عنصراً مهماً فى المسرحيتين الكوميديتين "البخيلة" و"الست هدى" .

لقد كان فى "البخيلة" أقل منه فى "الست هدى" وكان فى كليهما يتميز بخفة الحركة وسرعتها ، فكان يتم دون أن يحس المتلقى مللاً .

وفى مسرحية "البخيلة" بنى السرد فى معظمه فى الفصل الاول كتقدمة هزلية لشخص لم يظهروا على خشبة المسرح او شخص يقدمهم السرد إلى الجمهور فلا يحتاج إلى حدث يقدمهم به ، فالسرد هنا تعويض عن الحدث . ولم يتم السرد فى قصائد وإنما فى حوار متقطع بين الشخصيات باستثناء حديث "حُسنى" لنفسها فى الفصل الثالث .

لقد قدم السرد صورة عن بنت النقيب التى كان السمسار رشاد" يريد أن يزوجها لجمال طمعاً فى مال جدته .

وجمال يسأل عن بنت النقيب فيحدثه رشاد عن قصرها الفخم وسمعة بيتهم ، وحين يسأله عن جمالها يرد عليه بأنها ذات قصر وكفى .

ويعود رشاد ليحدث عزيزاً ابن النقيب عما قاله لجمال عن بيتهم ، ثم يصف حقيقة البيت فى سخرية لازعة :
قصركمو من قدم مهدم قد خاط فيه العنكبوت وبنى
سكنتموه هاهنا وهاهنا كاليوم كل يومتين فى فصنا
ملأتموه خدماً أشداقهم دائرة على الرغيف كالرحا

وتسرد الجدة على جمال حياة الجد بأنه كان مفلساً أسس ثروة من العدم كان يسكن ريعاً خرباً ، لا يطعم سوى المدمس ، وينام على البلاط ، وحرم على نفسه اللباس ، تم ذلك السرد فى حوار بين جمال وجدته نظيفة :

نظيفة :

اسمع جمال

جمال : سامع يا جدتى

نظيفة : جدك كان مفلسا

جمال : مثلى يا جدة ؟

نظيفة : لا يا ولدى بل كان أشقى حالة وأتعسا
أسس من شروى نقير ثروة

جمال : لم تذكرى جدة كيف أسا
الم يكن سكناه ربعاً دارساً الم يكن طعامه المدمسا
الم يكن على البلاط نومه الم يحرم نفسه أن يلبسا
أما السرد الذى استخدمه النص ليقدم شخصيات من
المسرحية .. فقد بدأ فى الفصل الاول فى قهوة "جميل"
بميدان "لاظوغلى" وبينما جمال ورشاد يتحدثان يسأل أحد
الموجودين عن جمال فيرد عليه الثانى بأن ذلك الذى يرث ثروة
البخيلة وضباعها ويصفه بأنه مسرف مبذر يقترض بالربا
النحاس ليرده ذهباً . ثم يسأل الاول عن صاحبه الذى يجلس
معه ، فيخبره بأنه سمسار "يبيع" كل عامر يصيبه ، يزوج
ويطلق الحرائر ، لا يرى إلا كالغبار سائراً من قهوة لبيرة
لمتندى لسامر ، ويدفع الشباب فى الوحول والمخاطر .

ثم يتجه الشخصان ليسردا حالة رجل آخر جالس فى
المقهى وهو الطبيب "عبد السلام مرتضى" ، فهو بخيل معادل
للجدة لا يقل بخلأ عنها :

يقرأ ما صادف من جريدة من سطرها الأول حتى المنتهى
وتستوى صحف الصباح عنده وصحف ظهري من عام مضى
تذاكر الدفن التي يكتبها في الشهر أضعاف تذاكر الدوا
(ص ٢٤)

ثم يصفه بأنه مثل "مادر" الذي يضرب به المثل في البخل
فإن الجوع خير من الأكل معه : لقد دعاه للغداء مرة فقسم
البیضة بين أربعة ، وحين جىء بالشواء أوماً إلى خادمه أن
يرفعه ، فقد رأى فيه عيباً مع أنه كان أنضج لحم فقد كانت
رائحته كالمسك . وهو من شدة بخله تفتح القهوة ويفلق على
شيشته ، فهو يقضى بها طرفى يومه ويمضى بها طرفى ليلته .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثالث وقد ماتت الست
نظيفة ، وحُسنى تظهر بثوب أسود تخاطب نفسها واصفة
واقعها فى قصيدة طويلة مكونة من أربعة وثلاثين بيتاً تسرد
فى ثمانية وعشرين بيتاً منها حالها وكيف عاشت مع سيدتها :
رحمة الله على سيدتى وسقى الله ثراها وجزاها
حرمتنى الشاش حتى ذهبت فكستنى الخز فى الموت يداها
وحمتنى الماء حتى احتجبت فسقيت الشهد من فيض نداها
(ص ٦٩)

ولقد لعب السرد دوراً أكبر فى مسرحية "الست هدى" .
وكان له فاعلية فى السخرية فاقت فاعليته فى "البخيلة" . لقد
كان مكثفاً ومركزاً ، أخذ النصف الأول من الفصل الأول ،
واعتمد على شخصية الست هدى وهى تحكى لصديققتها

”زينب“ عن أزواجها . وكان يمكن أن يكون السرد قصيداً طويلاً لا تقطيع فيه ، إلا أن الست زينب تدخلت لقطع الملل بجملة تقولها عند انتهاء حديثها عن كل زوج على حدة . أى قبل أن تنتقل إلى الحديث عن الزوج التالى .

وهكذا يتم التقطيع فى القصيدة التى بلغت حوالى نيف ومائة من الأبيات . وقد بدأت الوقفة الأولى بعد أن سألت الست هدى جارتها زينب عما يقوله الجيران عنها ، فتطلب منها الجارة ألا تهتم بهم ولا تحفل بالرد ، فتستمر فى تعداد أزواجها فخورة بما صنعت . وتذكر أول بختها مصطفى ، الوحيد الذى أحبه من بين أزواجها ، كان سنها فى ذلك الوقت عشرين عاماً ، غير أن الزمن يتوقف بها عند هذه السن فلا تتعداها مع تعداد أزواجها :

فما أكثر عشاقى	وما أكثر خطابى
ولولا المال ماجأوا	أذلاء على بابى
لست ماعشت ناسيه	لست أسلو حياتيه
أول البخت مصطفى	مصطفى كان ساريه

(ص ٩)

وتختم سردها عن الزوج الأول بقولها :
مات فكدت أموت حزناً وكان عمرى عشرين عاماً
ثم تزوجت بعد خمس من ذا يرى فعلتى حراماً
وبعد اثنى عشر بيتاً تنتهى من حديثها عن مصطفى . وقبل أن تستفيض فى الحديث عن الزوج الثانى تقاطعها زينب

مؤكدة صواب رأيها وتدعو لها بالبقاء وأن تدفن من الأزواج
من تدفن حتى تصيب منهم البنين :

زينب : أجل - تعيشين وتدفيننا حتى تصيبى منهم البنينا

وتستمر الست هدى بعد ذلك فى الحديث عن زوجها الثانى
"على" لتسرد ما وقع لها معه فيما يزيد على عشرين بيتاً .
وتختتم حديثها بالتعبير عن عدم حزنها عليه ، وهى تذكر نفس
مقطع الختام السابق مع تغيير فى الشطر الأول بقولها :
"ومات لم تبكه عيونى" وتغيير فى الشطر الثالث : "ثم
تزوجت بعد خمس" ، فترد عليها زينب بنفس الرد السابق :
"أجل تعيشين" . ثم تنتقل الست هدى إلى الحديث عن
زوجها الرابع الذى كان أديباً فتسخر منه ومن أمثاله من
الأدباء وتنتهى حديثها عنه قائلة :

رحمة الله عليه كان لا يحقر مالا
كان إن أفلس لا يسألنى إلا ريالا

وتنتقل منه إلى زوجها الخامس الذى كان يوزباشياً فى
الجيش وتعطيه حقه من السخرية منه ، فتسرد قصتها معه فى
أكثر من أحد عشر بيتاً .

وتأخذ فى الحديث عن زوجها السادس الموظف فى خمسة
عشر بيتاً تنتهيا بقولها :

رحمة الله عليه كان مشغولاً بطينى
كل يوم بزبون أو بسمسار يجينى

وفدادي نى عنـدى هـى فى الحفظ كدينى
ماكان فى وجنتى يقبلنى بل همه فى يدى يقبلها
وعينه فى خواتمى أبداً يحدث النفس كيف ينشلها

ولا تقاطعها زينب فهى تستمر فى السرد عن الزوج السابع
الذى كان كهلاً جاوز الخمسين . وبعد أن تصفه تقاطعها زينب
بأنها تعرفه فهو الشيخ عبدالصمد وتسرد شيئاً يوضح
معرفتها له :

عرفته ذاك الفقيه الشيخ عبدالصمد
قد كان فى الخط وجيهاً ومقبل اليد
وكل من مر به خاطبه بسيدى

وتقاطعها مرة ثانية بسؤال تعبر فيه عن دهشتها حين
تخبرها أنه أدبها وعلمها كيف تخضع النساء ولا يزيد السؤال
عن ضمير المخاطب .. أنت ؟ وتستمر هدى فى سردها عنه
فى ثمانية عشر بيتاً تنهيا وتختم حديثها عنه ببيتى النهاية
المكررة مغيرة الشطر الأول بقولها : "عشت مع الشيخ نصف
عام" والشطر الثالث "ومات فاخترنى سواه" .

ويدور حوار سريع بينهما عن الزوج الثامن "مهدى"
المقاول الثرى الذى جاءت به إليها زينب وعاشت معه عامين
فى بلاء ، وطبيعى أن يموت مهدى فتعتاض عنه بغيره . وهى
لا ترى فى فعلتها هذه حراماً . وتؤكد لها زينب ما تعودت أن
تؤكد لها أنه لا حرام فى ذلك . ثم تأخذ فى السرد عن زوجها

التاسع والأخير فى حلقة الماضى فتصف حالته فى بيتين بأنه محام عاطل سكير ، قل عمله وقل ماله ، وما إن تنتهى من البيتين حتى يسمع صوته وهو سكران يصعد السلم ليتوقف السرد وتبدأ الأحداث المسرحية تأخذ حركتها على المسرح سواء فى مواجهة الست هدى لهذا المحامى أو طلاقها منه ، أو مواجهة لزوجها الأخير لما فعلته هدى معه بعد موتها .

ولقد كان من الممكن أن يسقط السرد النص فى هذه القصيدة الطويلة ولكن القدرة الحية لهذه القصيدة تجعل منها أداة طيعة فى يد ممثل جيد ليضحك الجمهور ، فالمسرح الكوميدي فى العالم العربى معتمد على سرد النكتة واستخدام "القافية" الشعبية التى تتكون من حوار بين الممثل والجمهور ، وقد تم ذلك فى هذا النص ، فرد زينب يأتى وكأنها خارجة من وسط الجمهور وليست شريكة فى تمثيل النص ، فالشركة هنا شركة خارجية وليست داخلية ، يضاف إلى ذلك أن لغة النص قد نزلت إلى لغة التخاطب ، فقرب النص الشعري من لغة الزجل التى تعتمد على السرد فى بنيتها .

الحكاية

وإذا كان السرد يمثل واحداً من العناصر التى شكلت بنية المسرح فإن الحكاية لعبت دوراً هاماً فى هذه البنية ، واقصد هنا بالحكاية نوعين : الأول هو استخدام قصة الرابطة بينها وبين الشخصية أو الحدث ضئيلة فهى حكاية هامشية فى

صلب الحكاية الأصلية . ويمكن أن تمثل طرفة فى النص .
والثانى هو مجمل العمل المسرحى أو هى الحكاية الأم ، وقد
برز ذلك فى مسرح شوقى الذى لم يكن فريداً فى ذلك فهو
مرتبط بالمسرح العربى كله .

(١)

والنوع الأول قليل فى مسرح شوقى ولا يطرد فى كل
مسرحياته فقد خلت منه مسرحيتا مصرع كليوباترا وعنترة .

ولقد ذكرت حكايتان عن قيس فى مسرحية مجنون ليلى
وهما مسرحتان داخل الحدث . كانت الحكاية الأولى عن
قصة الشاة والذئب التى تروى فى ديوان قيس. والتى يقول
فيها :

رأيت غزالاً يرتعى وسط روضة فقلت أرى ليلى تراعت لنا ظهرا

فقد ذكر بشر حكاية الظبى أمام ليلى وصديقاتها وهو
ينتحل الحكاية وشعر قيس الذى يروى أنه أجاز فيه الغزال
فإذا بذئب قد انتحى نحوه فأنشب فى أحشائه الناب والظفر ،
فما كان من قيس إلا أن أطلق سهمه على الذئب فقتله .
وتعترض ليلى على انتحال بشر وحكايته مع الغزال فتستفيض
فى توضيح جوانب القصة ، فقد رأى قيس فى الظبى وفى
عينيه صورة ليلاه فانتشى بالذكرى ، وحين قدم الذئب إلى
الظبى يفترسه لم يمهل قيس فأرداه قتيلاً :

رأى فى جيده قيس وفى عينيه ليلاه

ق وفى نشوة ذكره	فبينما هو فى الشو
إلى الظبى فأرداه	حبا الذئب فى الوادى
غداة ماتهناء	تغدى بحشا الظبى
ل بالسهم فأرداه	رماء قيس فى المقتد

(ص ١٥)

وتحولت القصة بعد ذلك الى طرفة بين بشر والفتيات فقد أخذن يسخرن من هذه الحكاية .

والحكاية الثانية حكاية عراف اليمامة التى مسرحها فى حوار بين راوية زياد وبلهاء . تذكر بلهاء أن عراف اليمامة قد جاء إلى الحى سائلاً عن قيس قرأى شاة وطلب منهم أن يذبحوها ويرموا قلبها وأخذ العراف يتلو العزائم ثم قال لهم إن هذه الشاة دواء قيس من حبه .

وانتقل الحوار من بلهاء إلى زياد يحدث قيساً أن أمه طلبت منه أن يطيعها ويأكل الشاة ، حتى يبرأ من الحب فيطيع قيس ، ويطلب من زياد قلب الشاة فيسأل زياد بلهاء أن تأتى بالقلب ، ولكن بلهاء تخبره أنها نزع القلب ورمته ، فيرد قيس مستنكراً أن يداووه بشاة بلا قلب :

وشاة بلا قلب يداوونى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب

وفى مسرحية "قمبيز" حكايتان أحسن حبكهما شعراً . كانت الحكاية الأولى تحكى عن عروس النيل ، تروى الحكاية على لسان ننتيتاس بأنها صبية تختار من بنات الشعب ، تنزل النيل فداءً حتى يجرى النيل بالخصب . لقد ذكرتها لتجعل

منها مثلاً تحتذيه على الفداء . لقد ضمت الحكاية مجدولة فى الحركة المسرحية . فقد قدمت إلى فرعون الجديد تريد أن تقدم نفسها أضحية من أجل مصر لكسرى الفرس قمبيز بدلاً عن الأميرة الرافضة والتي قد تجلب البلاء على مصر برفضها . أحسن الفرعون استقبالها وهو يعرف حقدّها عليه ويسألها أن تطلب منه ما تشاء فهى بذلك تسأل أباه ، فتبلغه أنها لا تريد دنيا .

فرعون : فيم قد جئتني إذن

نتيتاس : فى حقوق

لديارى وواجب نحو مهدى

كل عام صبية من بنات الشعب تختار للفداء فتفدى . تنزل النيل غير عاتقة ما فيه للموت من حياض وورد سمحت بالحياة فى غير سأم وسخت بالشباب فى غير زهد تبتغى الخصب والرخاء وتختار ل لتعيش بنعمة النيل رغد سقت الناس بعدها لم تقل قو ل الانانى : يهلك الناس بعدى

ويسألها إن كانت تريد أن تزف وتهدى إلى قمبيز فتترد رداً يعبر عن شخصيتها القوية ويجعل من القصة رداءً يزيد من كشف شخصيتها فهى أجل من هذه الفتاة لأنها تتقدم طائعة .

نتيتاس : تلك مدفوعة يقدمها الكهان لكننى تقدمت وحدى .

والحكاية الثانية رواية حلم رآته نتيتاس يمهد لما يأتى بعد ذلك من حدث . ودور الأحلام مشروع فى المسرح التراجيضى

وقد استخدمه شوقي فى مسرحية "قمبيز" جادلاً إياه فى النص فنتيتاس تقب لحظة مفكرة مفتمة فتسألها وصيبتها عما يغمها ، ويدور حوار بينهما تستطيع فيه الوصيقة أن تدفعها لتخبرها أنها رأت رؤيا ، وتطلب منها أن تفسرها لها . فتقص عليها الرؤيا فى حوالى اثنين وعشرين بيتاً تداخلت معها فيها الوصيقة ثمانى مرات .

لقد رأت أنها فى قصر أبائها فى "صا الحجر" فرات واديا طويلا طول البيد أو عرضها اصفر من شعابه بنفسجى المنحنى تختلط ألوانه بالحمرة والخضرة ، ثم أتى ليث أحمر الجلدة خشن ، فانقض كالصخر على الوادى ، والنيل تعب مياهه وتموج وتخرج منه التماسيح فرادى وثنى وأخذت وأعولت حتى سد عويلها الفضا ، فعقر الليث وقر فى مكانه كأنه دمية . ثم رأت بعدها جنسا لم ترمصر مثله كأنه صاعقة تحدثت من السماء وخرج الكهان يتلون الصلوات والرقى ، واقتربت منه فإذا به كأنه فانيس اليونانى الخائن ، الذى جاء الى قمبيز ليشى بفرعون مصر ، وبأنها ليست ابنته . واقترب الثعبان من النهر ثم دس لسانه فيه فاحتجب النيل وعاد يابساً ، وبعد ذلك اجتراً الليث الساكن ، فمشى على الوادى يقتلع اليباس والرطب ، يكر فيه حتى غادر الوادى قاعاً صاففاً .

والحلم ليس فيه شىء جديد على قارئ النص فهو يكاد يكون إنباء ساذجاً لما سيحدث فى المسرحية . فالحلم يؤدى إلى تعرف ليس فيه عمق بالحدث . فالرموز هنا مكشوفة ،

فالأسد هو قميبيز الذى سيدمر مصر بعد لقائه بفانيس الذى يمثل الثعبان . ومع أن هذا الحلم سطحي فإن القدرة على الحكى التى داربها النص جعلت فيه حركة ، ولم تكن الحكاية باردة داخل النص فإن قدرة شوقى فى صنع حوار مسرحى حى مبنى على الحدث كانت تفوق قدرته فى المسرحيات السابقة ، ولكنها مازالت تحتاج إلى ضبط بحذف التزييدات وكانت هذه الحكاية ، احدة مما كان يمكن الاستغناء عنه

ولقد برزت قدرة شوقى فى صنع حكاية جانبية فى النص المسرحى فى مسرحية « على بك الكبير » فى بداية الفصل الثالث بين خادمين من خدام محمد بك أبوالدهب ، وقد كانا فى معسكره بالصالحية يقومان بتنظيف ملابسه وهما يسردان ما يحدث فى مصر من ظلم فى عهده ، ثم يتركان السرد إلى حكاية حمار بداها الأول بذكر شاته التى كان يحبها ففرضوا عليها ضريبة فما كان منه إلا أن ذبحها وذبح طفلتيها ، والحكاية هنا تدور فى حوار ثنائى :

الثانى (مستمرا) : يا شيخ لى نعمة غرامى وكل همى كانا إليها
الأول :

ما صنعت ما الذى دهاها

قد ضربوا فردة عليها

الثانى :

فضقت ذرعا بذاك حتى

طبخت شاتى وطفلتها

ووجد الأول فى مأساة صاحبه مع فساد النظام دافعا لأن
يروى حكاية حماره .

يذكر القصة فى حوالى خمسة عشر بيتا ويقاطعه الثانى
فى القصة مرتين : الأولى "وما جرى" والثانية بحرف العطف
« ثم » ليكمل بعدها قصته . ويذكر الأول أن ماحدث لصديقه
حدث له فقد أتى طنطا لعمل له ، وكان راكبا حماره ، فمر عليه
أغا عليه سلاح فى صورة الشيطان فصاح به أن يترجل
واتهمه بسرقة حماره وعندما أخبره بأنها حمارته رد عليه بأن
ذلك كان بالأمس وضربه بيده التى كأنها كف نمر ثم اعتلى
ظهر الأتان ، لكنه لم يسر طويلا حتى سمع صرخته ، فإن
الأتان ثارت عليه وتجبرت وألقت بنفسها وبراكبها فى النهر
ليغرقا .

الأول :

ثم رمانى بيد كأنها كف النمر
ثم اعتلى ظهر الأتان

الثانى : ثم ؟

الأول :

() لكن لم يسر

حتى سمعت هزة	وصرخة من النهر
وأبصرت عينى وراء	الليل آية القدر
حمارتي تجبرت	مثل تجبر البشر
فأغرقت راكبها	وغرقت على الأثر

وطبيعى أن هذه الحكاية على طرافتها كان يمكن أن تحذف
أيضا فهي مجرد تلوين على الحكاية الأم .

- ب -

واعنى بالحكاية الأصلية أو الحكاية الأم صلب العمل
المسرحى كله . فالمسرح العربى منذ وجد قد اعتمد على
الحكاية لم يتوقف عند الحدث الأساسى ليقوم عليه بناءه سواء
أكان مأساة أم كوميديا ، وإنما بنى العمل المسرحى على
حكاية كاملة تشمل التفاصيل الجزئية من بدء الحكاية حتى
نهايتها . فمعظم الأعمال المسرحية العربية هى مسرحة
لحكاية بدأت مع بداية ظهور المسرح واستمرت حتى أصبحت
من تقاليد التراث المسرحى العربى . وشوقى لم يخرج عن
هذا الإطار ففى مسرحياته السبع سبع حكايات هى فى كل
منها مسرحة للحكاية بكل تفاصيلها .

لقد تناولت « مصرع كليوباترا » حكاية أنطونيوس مع
كليوباترا بتفاصيلها الجزئية فكليوباترا تهرب بأسطولها ،
وتذهب إلى مكتبة الاسكندرية لتتدخل تفاصيل جديدة فى
الحكاية تبرز فيها حكاية حب جانبية تسير مع الحكاية
الأصلية ، وهى حكاية حب حابى لهيلانة ثم تظهر قصة حب
أخرى لم تكتمل حين يظهر زينون أمين مكتبة الاسكندرية ،
وقد بدا عليه التفكير حين علم بحضور الملكة فهو يحبها حبا لا
أمل فيه ، ولا ينمو هذا الحب وإنما يتوقف عن التطور حين

يواجهه حابى بحبه فيعترف بأنه مريض بداء الحب .
زينون (لنفسه) : إلهى قد فضحت وضل شيبى
وضاعت حكمتى وخبا الذكاء
(لحابى)

صدقت بنى بى داء دخيل وليس إلى الدواء لى اهتداء
ص ١٣

وسرعان ماينفض يده من هذا الحب حين يذكره حابى
بحب كليوباترا لأنطونيو ، ويسأله أن يكون عضوا فى الجماعة
المقاومة فلم يبق على الود لروما غيره ، فيعلن اشتراكه معهم
فى مقاومة الرومان ، وبذلك تكون نهاية هذا الحب .

ثم تلتقى كليوباترا فى المكتبة بالكاهن أنوبيس وهيلانة
وبزينون ومعه رجال المكتبة .

فى المنظر الثانى تتطور علاقة هيلانة بحابى فهو يلتقى بها
فى مقصورة الملكة التى تفاجئه وهو ينال منها ، فتغفر له
لحبها لهيلانة ، ويدخل أنوبيس ليحدثها عن الأفاعى ويخرج
الجميع ليدخل أنطونيو وحاشيته ، ويتدخل السرد فى كشف
أحداث الحكاية التى لم تظهر على المسرح من توضيح
لهزيمتهما أمام أوكتافيو وتتبدى علاقة الحب الحميمة بين
الحبيين .

وفى الفصل الثانى تنتقل الحكاية إلى تفصيل ما يحدث فى
حجرة الالأم بالقصر الملكى حيث تُرى كليوباترا ووصيفاتها

هيلانة وشرميون وأنطونيوس وأوروس وعدد من القواد الرومان
وأولمبوس وطبيب الملكة وإنشو مضحكها وغانميز ساقياها
وحاجب يعلن أسماء القادمين . وفى الفصل تفاصيل لاتدفع
الحدث ولكنها تكشف تفاصيل الحكاية إذ يظهر عراف ؟ يقرأ
كف الملكة ليخبرها فى غموض بما سيحدث لها فى يومها ،
فهو يوم نابه يمر عليه العز ثم يتلوه بقاء لايعادله بقاء ولايكون
تفسير هذا البقاء سوى الموت :

خطر العز عليه	ومشى فيه الإباء
ثم يتلوه بقاء	لم يطاوله بقاء

وتتبدى أحزان أنطونيوس فى هذا الجو العاصف ، وينتهى
الفصل بطلب كليوباترا منه أن يمضى إلى الحرب كما تمضى
الاسود . ويتوقف الفصل الثالث عند معبد فى الاسكندرية
فيظهر أنوبيس بأفاعيه ، وفى الجانب الآخر من المسرح يظهر
أنطونيوس مهزوما وقد علم بوفاة كليوباترا ، فيقف فى صراع
مأساوى بينه وبين عبده ينتهى بانتحار العبد ثم انتحاره
ويرثى نفسه بكائية للذات . ويعود المنظر لأنوبيس وأفاعيه .

لقد بطؤت الحركة وحلت محلها الحكاية فى أدق
التفاصيل القصصية إذ تأتى كليوباترا لتشاهد الحيات
ويدور حديث طويل حولها بينها وبين أنوبيس ثم يدخل جنديان
يحملان جسد أنطونيوس ، وهو فى الرمق الأخير . ثم يدخل
أوكتافيو فيدنو أحد الجنود ليتحقق من موته فيعنفه أوكتافيو
ويأمره أن يقف مكانه ولايهتك على سيد الهالكين القناع ،

والفصل الأخير يخصص للحظة انتحار كليوباترا وقد جاءها حابى فى ثياب فلاح ومعه سلة تين بها أفعى ، فتطلب من الحارس أن يذهب إلى القصر الجديد ويطلب منه المجيء إليها ، ثم تأخذ فى مناجاة ، عما حدث لها ، وتتجه بعدها لحابى وهيلانة تنصحهما بالبعد عن القصور وتقدم لهما هدية زواجهما حقلا فى سهول طيبة ليعيشا فيه هادئين ، ويختم الموقف بقصيدة طويلة حزينة يختلط فيها الغناء بالسرد فهى مرثيتها الأخيرة لنفسها ، ثم تتجه الى السلة لتخاطب الأفعى ، ثم تطلب من وصيفاتها أن يزيئها للموت وتموت بينهم . ولأن المسرحية هى مسرحية لحكاية كليوباترا فلا ينتهى الحدث بموتها وإنما يستمر تفصيل الحكاية فوصيفتها شرميون تتناول الأفعى فتموت ، كما تتناول هيلانة أفعى من إحدى السلال فتلدغها وتموت أيضا .

وكان يمكن أن تنتهى الحكاية عند هذا الحد ولكن الحكاية تستمر لتقدم نهاية سعيدة فحابى وأنوبيس يدخلان ، ومع حابى حُق النجاة الذى أعطاه إياه أنوبيس فيسكب منه فى فم هيلانة فيحدث الترياق الأثر ، بينما أنوبيس يناجى كليوباترا وشرميون . ويترك حابى حديث الدفاع عن الوطن ويطلب من هيلانة أن تعيش فى الحقول مع الطير . أن تعيش للحب فالحب هو الدنيا ويسأل أنوبيس أن يأتى ليعيش معهما ولكن أنوبيس يرفض فهو لن يغادر محرابه بل سيبقى فيه ليبكى على مصر . ويأتى قيصر ومعه طبيب فينظر إلى كليوباترا فيعرف أنها قد ماتت ويتعجب حين لايجد أثرا للجراح ويدرك

حين تلدغ الحية طبيبه أنها ماتت بسمها . ومع أنه يشعر أنها
تسخر منه فإنه يودعها مقدرًا جلالها ، فقد محا الموت أسباب
العداوة بينهما :

وداعا عروس الشرق كل ولاية
وإن هزت الدنيا لها الموت آخر

ويخرج اكتافايوس ويكون أنوبيس آخر من يبقى على
المسرح ومع أن الحكاية قد انتهت فإنه يختمها بحلم يرضى
به عواطف جمهور المشاهدين فهو يقسم أنهم مافتحوا مصر
إلا لتكون قبرا لهم :

قسما مافتحتم مصر لكن قد فتحتم بها لرومة قبرا

ولا تخرج مسرحية مجنون ليلي عن كونها حكاية مسرحية
تفيض بالتفصيلات وتأخذ في تصوير علاقة الحب بين قيس
وليلاه لتنتهى بموت ليلي وباحتضار قيس . فالحكاية تبدأ
بساحة أمام خيام المهدي في حي بنى عامر في مجلس من
مجالس السمر بين بعض فتية الحى وفتياته . فالمنظر يقدم
جو عالم ليلي وقيس . وفي هذا المنظر يتحدث ابن ذريح عن
قيس كما يتحدث الفتية والفتيات حتى إذا خدرت قدم ليلي
دعت اسم قيس ، فاسم الحبيب يذكر عن الخدر ويتكشف في
هذا المنظر احباب لقيس كما يتبين أن له أعداء . ويختتم
الفصل بوصول قيس إلى مضارب ليلي ويهتف باسمها فيخرج
له والدها فيخبره قيس أنه جاء طالبا نارا ، وتتحرك الأحداث
باستفاضة في تصوير موقف قيس من ليلاه ، فالنار تحرقه فلا

يشعر بها ، ثم يغمى عليه فيأتى والدها ، ويظهر واضحا أن
الاب يعاني صراعا فهو يحب شعر قيس ويكره ماصنع به
شعره من فضح ابنته . ويتغلب شعوره برفض قيس فيسأله
أن يغادر المنازل حتى لايشعلها نارا . ويختم الفصل بهذا
الموقف :

امض قيس امض جئت تطلب نارا
أم ترى جئت تشعل البيت نارا

وفى الفصل الثانى تستمر الافاضة فى تفاصيل الحكاية
فيظهر قيس مجنونا بحبيبه ، يرفض أى دواء له من حبها
ويلتقى بابن عوف الذى يأخذه إلى مضارب ليلى ليتشفع له
عند والدها .

وفى الفصل الثالث تفاصيل عن رفض الزواج ، وعن
موقف أهل قيس منه وعداوتهم له ثم قبول ليلى الزواج من
ورد ، وتزداد التفاصيل فى الفصل الرابع فيظهر منظر كامل
فى قرية الجن ولقاء قيس بقرينه ثم لقاء قيس بورد وليلى ،
ورحيله خائبا بينما ليلى تعاني قسوة المرض .

ويأخذ الفصل الخامس فى تفاصيل العزاء على قبر ليلى
ثم حضور ابن ذريح ليعزى قيسا ثم احتضار قيس ، لتختتم
المسرحية بسماع صوت ليلى وبيت من الشعر يهدى الأزمة
عند الجمهور ، فليلى لم تمت ولا المجنون مات .

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

ليس فى مجنون ليلى حدث واحد تتمركز عليه ، وإنما هناك حياة بكاملها هى حياة قيس وليلاه تنتهى بوفاته ، وهذا مايؤكد انها حكاية ممسرحة .

ولم تخرج « عنتره » عن هذا السياق وإن لم تتناول كل حكاية عنتره ، وإنما أخذت من سيرة عنتره الجزء الخاص بحبه لعبلة ، وقد بدأت المسرحية به وانتهت عند تحققه ، ولقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عنتره فى هذه الفترة فهو بطل القبيلة الذى لاتعترف به لأنه ابن أمة سوداء .

وقد اهتمت المسرحية بتفصيلات عالم عنتره وعبله ، فالفصل الاول يقع فى عين ذات الأصاڊ فى يمين المسرح وقد حفت بالنخيل وفى اليسار مضارب بنى عبس ويظهر عنتره أمام الخيام يناجى عبلة بحبه .

وتتحرك الأحداث ففتيان يمران سائرين على الربوة ، وصبية ، وجوار من كل ناحية وتظهر عبلة من خيمة حمراء ، وفتيات يغنين بجوار عين الماء وتتحدث الفتيات عن صخر الذى يريد الزواج بعبلة . ويلتقى بها ويطول الحوار بينه وبين عبلة ، وبينها وبين الجوارى . ثم يظهر لص فتنتله عبلة ثم يختطفها للصوص فتصرخ ، فيأتى شداد إلى عنتره يسأله أن ينقذ الفتاة ، فيرفض عنتره أن يحارب حتى يعترف به أبوه ، وحينئذ يعلن الأب اعترافه به ، فيذهب لانقاذ عبلة . لم تخرج المسرحية فى هذا الجزء عن تصوير نفس الموقف فى السيرة . فالمسرحية تبدأ بتصوير جزء من السيرة يمثل

حكاية الاعتراف ببنة عنترة والوعد بإعطائه الفتاة .

وكما رفض مالك والد عبلة فى السيرة أن يعطيه إياها فقد استمرت المسرحية فى مسرحة هذا الجزء من السيرة ، وأخذ مالك يستعدى عليه كل من يريد أن يخطب عبلة ، فالمهر هو رأس عنترة ، وتأخذ المسرحية فى تفصيلات الحكاية ، فالبعض فى القبيلة يرفض عنترة ويأتى ضرغام ليخطبها ، وعندما يعرف مهرها يرفض قتل عنترة ، فإنه يعرف قيمة البطل ، الكريم الذى يعيش فى كنفه الفقراء واليتامى والأرامل ، حامى البيد من الأعداء ، ثم يأتى بعد ذلك جيش كسرى فيهزمه عنترة ويقتل قائده رستم ليكون ذلك مهدئا لحركة المسرحية ، فبعد ذلك يتزوج عنترة بعبلة كما يتزوج صخر بصديققتها ناجية . وبذلك لا يخرج العمل عن كونه مسرحة لحكاية هى فى الأصل جزء من السيرة .

وتنتهى المسرحية بنهاية قصصية ، فالحكاية قد انتهت بالسعادة لجميع الأطراف ليخرج المشاهد . وقد رأى أحداث الحكاية بكاملها مسرحة . فعلة تعبر عن التناام شملها بزواجها .

قد اجتمعنا على عرس وفى فرح
كم من شتيتين بعد الفرقة اجتماعا

ولقد وضحت الحكاية فى مسرحية قمبيز وتمت بإحكام ، وكانت بدايتها بالمنظر الأول من الفصل الأول فى مصر بالقرب

من غرفة الفرعون أمازيس ، وقد ظهرت نفريت ومعها تاسو حارس الفرعون يبادلها حبا بحب ، ويكشف الحوار بينهما عن أن قمبيز طلبها للزواج وأنها ترفض الزواج منه والذهاب الى فارس . فتأتى ننتيتاس لتعرض أن تقدم نفسها بديلا عن نفريت حتى تمنع كارثة غضب قمبيز وهجومه على مصر وتقدم على الملك . وتأخذ المسرحية فى تقديم تفصيلات اللقاء بينهما بشكل قصصى . تواجه ننتيتاس الفرعون وابنته فتعرض عرضها عليه ، فيقبل العرض . وينتقل المنظر الثانى إلى تفصيلات قدوم وفد الفرس القادم إلى الملك لخطبة ابنته ، ويدور حوار بين أعضاء الوفد عن مصر وعن فارس وهم يتنبأون بأن تعصف فارس بمصر ويدخل عليهم تاسو ، ثم تلتقى ننتيتاس بالوفد على أنها نفريت ، وتزيد تفصيلات هذا اللقاء بغناء الكهنة المصريين لآمون . وينتقل المنظر الثالث إلى بهو عظيم فى قصر الملك وأمامه كبار رجال الوفد الفارسى وعظماء رجال الكهنوت والدولة . وينتشر بعض منهم على جنبات المائدة يتحدثون جماعات جماعات ، ويدور حوار عن الخمر وعن قمبيز . وتصور حالة مصر وقد بدا عليهم الإحساس بضعف مصر وعجزها ، وتقدم مومياء يدورون بها على الضيوف ، فيزداد إحساسهم بعجز مصر . فالمصريون يتحدثون عن الفناء وقصة الموت حيثما راحوا أو جاءوا . وتستمر التفصيلات باقتراب تاسو من ننتيتاس ليعتذر لها فترفض وتعبّر عن مشاعرها بالضيق منه . لا يترك المنظر شيئا لم يتحدث عنه . وتظهر نفريت متنكرة فى ملابس الرجال ثم

يطلب الملك أقزامه ليرقصوا ويفنوا فى الحفل ، ثم يقرأ حوتيب أكف وجبهات الموجودين . وتحاول التفصيلات أن توجه النظر إلى حالة الفساد فى مصر ، غير أنها تفصيلات .
لا حاجة للمسرحية بها فقد قلت من التركيز على الحدث الأساسى .

وينتقل الفصل الثانى إلى فارس فى حجرة فارسية فخمة فتظهر الملكة ووصيفتها ولا تتوقف التفصيلات الدقيقة عن وصف أحاسيسها ، ثم يكشف الحديث بينهما أن قمبيز سيقتل زوجته وهى أخته وكذلك أخاه لاتهامهما بخيانتة ، وتذكر الملكة حلمها المزعج نبوءة لما يحدث لمصر ، والموقف هنا متوقف ، فالأحداث لا تتحرك إلا من خلال مشاعر تعبر عنها نيتاس بالحوار فهى مواقف قصصية مسرحية ، وحتى حين تنسحب نيتاس ويدخل قمبيز على وصيفتها ثم يستدعى نيتاس . تبطئ الحركة ويتحرك الحوار فى محاولة لمسرحة الحكاية . ولايسرع الإيقاع إلا حين يدخل فانيس لتعرف أنه وشى بها عند قمبيز . ثم يعود الإيقاع إلى البطء والاعتماد على الحوار المفصل للفعل دون الحركة . ويتبدى أن قمبيز قد مرض بالصرع ، وبعد أن يغادر المسرح تبقى نفريت مع فانيس ليدور حوار يتناول تفصيلات ماحدث لمصر فقد مات الفرعون وتولى ابنه بسماتيك مكانه .

ويعود الفصل الثالث إلى مصر وقد دخلت جيوش قمبيز مصر . وتبدأ التفصيلات بانتحار نفريت بإلقاء نفسها فى

الذيل . وفى المنظر الثانى يتحادثون عن غنى قمبيز والمصائب التى أنزلها على المصريين ويقدم المنظر صورة تفصيلية لما أحدثه من ظلم . وتستمر الإفاضة فى جزئيات الحدث بدخول جند من النوبة ليغنوا لقمبيز ، ثم دخول رسل يحملون الدعوات إليه . ويذكر بسماتيك فيدخل متهما بالثورة عليه فيقتله ، ثم تدخل ننتياس وبعدها يأمر بقتل فانيس ، ثم يدخل تاسو متهما بأنه يقود الثورة ضد قمبيز فيقتله ، وتقرر ننتياس أن تخرج إلى أرض طيبة والصعيد ، لحشد الدعاة وتعبئة الجنود وقهر العدو وإرغامه على الرحيل . وكان يمكن أن تنتهى المسرحية بهذا الموقف فهى ليست فى حاجة إلى مزيد ، ولكن هذا يغير من طبيعة المسرح العربى المعتمد على الحكاية فلكى تنتهى المسرحية لابد أن تنتهى الحكاية نهاية تامة حتى لا يصبح هناك شىء يحكى . فتأخذ الأحداث الزائدة فى تكملة بقية الحكاية ، فقمبيز يزداد جنونه ثم يقتل أحد قواده وبعدها يسأل عن عجل أبيس ثم يؤتى به فيجن جنونه ويأمر بقتل العجل ، وتأخذ الخيالات فى الظهور لقمبيز ، فيرى خيال أخيه وأخيه وينادى على ننتياس ، ثم يطعن نفسه بخنجر فيقع ميتا وبموته لاتنتهى المسرحية ، وانما تمتد ليظهر موقف الفرس من موته ، ثم تقف جماعة من المصريين ليكون أبيس موضع تقديسهم لتكون نهاية مسرحية حكاية قمبيز .

ولم تخرج مسرحية على بك الكبير عن كونها مسرحية حكاية تشمل تفصيلات دقيقة تمثل بعد النص عن التكثيف المسرحى .

لقد بدأ الفصل الأول فى حجرة من قصر على بك الكبير وقد جلس فى انتظاره مصطفى اليسرجى الجلاب ومعه ثلاث فتيات وشاب تركى وأم محمود الماشطة ، ويدور الحوار بين أم محمود والفتيات . تمثل مقدمة النص التعريف بالفتيات وبالجلاب حتى يسمع أذان العصر ، ثم يتضح بعد ذلك أن إحدى الفتيات - آمال - هى ابنة الجلاب ، وقد غضبت من أبيها لأنه هو الذى يقوم ببيعها فى سوق النخاسة ، ففى مصر ، الدنيا ، وملك لها تهيا ، وقد حضر بها لبيعها لحاكم مصر على بك الكبير .

ثم يذكر اسم مراد وحزنه حين رآها بالأمس وأنه يحبها ، وتطلب زكية فى وصف استجابة لجو الحكى ، لترتفع درجة الحكى الذى يسود النص . ثم يأتى مراد الذى أحب الفتاة ويعرض على أبيها شراءها فيقبل الأب ولكن الفتاة ترفض الذهاب معه فهى تستجير بعلى بك ، وتنتظر حكمة فى أمرها فهى حرة ترفض أن تباع ، ثم يدخل على بك وتحدث المفاجأة القصصية إذ يعرف أن مرادا هو الفتى الذى باعه إليه منذ سنوات .

ولم يكن الأب قد باع سوى فلذة كبده ، فمراد هو ابنه . وهو الذى يختار آمال لا لتكون جارية وإنما زوجة ، ويأخذ المنظر فى وصف مراد بك والقصر وحديث على بك عنها ، ثم وصف مايصنع من كرم مع الناس حتى فرغت خزانة الدولة . ويخرج الجميع ماعدا آمال ليدخل بشير بك صديقه ،

فيتحدث بالتفصيل، عن جيشه وعن الشام فهو يعد العدة لفتحها ، وتستمر الافاضة القصصية حين يخرج على بك وتسمع صيحة وصرخة امرأة أمام القصر فقد ذبحوا إختها . ويظهر مراد فيكشف حبه للفتاة وقد شعر الأب مصطفى أن هناك شبح جريمة قد تقع فالأخ يحب أخته . وتتصارع آمال ومراد ، ثم يتصارع مراد مع أبيه . ثم ينتهى الموقف بحديث عن الفتاة وعن الصراع داخلها بين على وبين مراد .

وينتقل الفصل الثانى من الحكاية المسرحية إلى قلعة ضاهر العمر صاحب عكا ليتأكد شكل الحكاية ، ويدور حديث فى فناء القلعة المطل على البحر حيث يرسو الأسطول الروسى ليدور حوار بين جند الشام ، وقد ضاقوا بالترك وبالمصريين وتبطيء الحركة فى الحوار الوصفى الساكن ، ثم يدخل ضاهر العمر وحسين المصرى لتستمر حركة المسرح فى سكونها معتمدة على الحوار . ثم تدخل شمس زميلة آمال لتتشى بها عند على بك ، ويتعرف من هذا الحوار أن مصر خرجت عليه ، ثم تخبره أن مرادا يريد أن يأخذ زوجته لنفسه ، ثم يدخل متأمرا ن قادمان من محمد بك أبوالذهب ليحاولا قتله . ويطول الحوار قبل أن ينقض سعيد عليه بختجره فيقبض على بك على ساعده ويستمر المنظر فى تصوير الموقف وتتعدد الأحداث بشكل قصصى ، فالقائد الروسى يحاول مساعدته ويرفض . ويطول حديث على بك لنفسه متألما لما يحدث لينتهى الموقف بعودة ضاهر ليعلم أن عرب الشام تلبى نداء مصر لعودة على بك إليها .

وتتنوع أحداث الفصل الثالث وحركته بلا تكثيف مسرحي ولكن بترابط حكاىي ، فالحكاية تتحرك لتتم ببطء . فالخدم يشكون من الترك وعثمان بك الجاسوس يجلس مع محمد بك فيقبل جندي ويخبره بخبر المعركة ويطول وصف النصر والغناء له ، ثم يدخل ضاهر يحيطه الجند ليتحول الموقف إلى حوار لفظي بينه وبين محمد بك .

ثم يظهر مصطفى جريحا وهو يتقدم من مراد زاحفا على الأرض ليتكشف أن الذي جرحه هو ابنه مراد فيخبره أنه أبوه وأن آمال أخته .

لقد بنيت المسرحية على حكاية ميلودرامية مشحونة بالأحداث ليلتقى مراد بالأب مستغفرا ، ثم يقدم الأخ نفسه لأخته ثم يأتي بعلی ليلتقى به مراد ويتعرف حقيقة نسبه وبعدها يتم اللقاء بين أبى الذهب ومراد وبين على بك . وبعد أن يغمى عليه لانتوقف المسرحية وإنما تستمر فى الحكاية إذ يتقدم أحد البكوات ليسب مرادا بأنه غاو وكاذب ، مشككا فى علاقته بآمال ، فيلطمه مراد لطمة شديدة ، ثم يعرف البيك الحقيقة فيعتذر له ، ويدخل محمد بك بعد أن يسمع الجلبة فيكتشف أن زوجة على بك هى أخت مراد ، لتنتهى الحكاية تاركة على بك إلى حديث آمال عن أبيها مترجمة عليه ، وقد اثقلت الأحداث الفرعية النص ، ولكنها لم تثقل الحكاية لو كانت الرؤية إلى هذا العمل على أنه حكاية ممسرحة لا لعلی بك الكبير وإنما لآمال وأخيها مراد .

وإذا كانت الحكاية قد أدت إلى سقطة للنص المسرحى من حيث كونه عملا مقدما. للفرجة فإنها لم تكن كذلك فى المسرحيتين الكوميديتين « البخيلة » و « الست هدى » وذلك لان المسرح الكوميدى يتقبل الحكاية أكثر من المسرح التراجيدى الذى يجب أن يعتمد على تكثيف الحدث . فالتطويل وتقديم المشاهد الجانبية ، والاعتماد على الوصف غالبا مايدفع لسقوط النص أدائيا ، بينما الكوميديا قد تستخدم عناصر الحكاية لتكون أدواتها فى خلق السخرية. صانعة الكوميديا .

وتمثل مسرحية البخيلة حكاية عن البخيلة وحفيدها . تبدأ الحكاية فى قهوة بميدان لاطوغلى يجلس عليها جمال ليحدث من خلاله تعرف بالبخيلة والعالم المحيط به ، والطمع فيما يمكن أن يرثه ، وتتعدد الشخصوص ولايظهر فيهم بعد ذلك سوى جمال والدكتور ، فهى شخصوص جو تساعد على كشف الحكاية . وفى الفصل الثانى تبرز البخيلة بروحها وعالمها وجمال وحُسنى خادمتها . ثم ينتقل الفصل الثالث إلى الست , نظيفة على فراش الموت وحولها جماعة من الجارات جنن لزيارتها . وتلعب الجارات دورا فى تطويل الحكاية وخلق الفكاهة من عالم البخيل . وفى المنظر الثانى وقد ورثت حُسنى أموال البخيلة تستمر الحكاية فى امتداد العلاقة بين حُسنى وجمال ، لتنتهى نهاية سعيدة تقدم فيها حُسنى المال له ، وقد تحقق حلمها فى أن يكون لها فيقدم لها الحب ويتفقان على الزواج .

لم تخرج مسرحية « الست هدى » كثيرا عن دائرة البخيلة ، فهي حكاية ولكنها تنتهى نهاية تعيسة لزوجها ، فقد بدأت حكايتها بالحديث عن ماضيها ثم يقدم الزوج الذى يقابلها بمعاملة سيئة . وفى الفصل الثانى تحدث مواجهة بين الست هدى وزوجها وينتهى الفصل بأن تطلقه .

والفصل الثالث يحكى عن الزوج الأخير وهو فرح بموت هدى ويظهر العالم المحيط به بتفصيلاته ، ولكن النهاية كانت مؤلمة له فلم تترك هدى له شيئا من ميراثها . والغريب أن هاتين المسرحيتين - وهما تحملان كل خصائص مسرح شوقى بما فيها الحكاية المسرحية - هما من أنجح أعماله من حيث الفرجة وقد خلتا من الحشو الزائد وارتبطتا بالموضوع ، وكانت السخرية فيهما مكثفة فكانت الحركة حية متواصلة لتصل بالنص إلى نهاية الحكاية دون أى ملل . فقد تؤدى الحكاية وظيفة فنية فى الكوميديا بإيصال السخرية إلى المتفرج ، وهى بذلك تحقق نجاحا فى العمل المسرحى الكوميدى بينما لا تحقق نجاحا فى العمل المأساوى .

الوظيفة

عندما ننظر الى أى نص من النصوص الأدبية فإن هذه النصوص تخاطبنا لأنها تحمل فى ذاتها رسالة الى المتلقى قد لا تكون هذه الرسالة مقصودة لذاتها . وقد لا يكون الفنان ساعة

أدائه للنص واعيا بما يقدم ، ولكن الرسالة كامنة فى النص
يستطيع المتلقى أن يراها واضحة ، فكما أنه ليست هناك
عملية كتابة تصدر من فراغ ، فانه ليس هناك متلق يتلقى
النص من فراغ سواء اكان هذا النص مرثيا أو مقروءا أو
مسموعا . إن عملية التلقى معقدة تعقد الكتابة نفسها ، ومن
هنا تعددت رؤى النص بتعدد المتلقى الواعى . ونصوص
شوقى المسرحية حملت رسالة محددة لمتلقيها ويمكن أن
نجل هذه الرسالة فى ثلاث نقاط : الحب والوطن والأخلاق
فلقد وظف النص المسرحى فى هذه الوحدات الثلاث .

لقد مجّد شوقى الحب فجعله محور معظم أعماله . بنيت
عليه مسرحية كليوباترا ، فإذا بأنطونيو وهو يعود مهزوما يقف
أمام كليوباترا ليطلب منها قبلة فوق جبينه لتمسح بهذه القبلة
عار الهزيمة :

ردى على هامتى الغار الذى سلبت
فقبلة منك تعلوها هى الغار

أما فى مسرحية مجنون ليلى فقد جعل الحب ينتصر على
الحياة نفسها . لقد تعاطف مع الحب والمحبين سواء اكان
أميرا أو شخصا عاديا فى القبيلة . وحين تموت ليلى يتعاطف
جموع المعزين مع قيس ، وحين يموت قيس يعلن :

نحن فى الدنيا وإن لم ترنا
لم تمت ليلى ولا المجنون مات

وفى مسرحية عنتره ينتصر الحب على كل العوائق . فالحب هو الذى يجب أن يتغلب على كل واجب فحين تعلن عبلة أنها تخاف أن يقال عنها فى الغد إن عنتره صاها وأنها تأمر على القبيلة وإنها خانت والدها وخان عنتره عمه . لايلقى عنتره بالآلهذا ، فهو لايهتم بما يقال مادام قد نالها ويؤكد لها إحساسه بأن البيد معبده وأنها معبودته .

عنتره :

الناس ؟ خلى لقنا تى الناس أو مهندي
أنت اذا أطعمتهم مخ الرشا لم تحمدي
غدا يخلصونك بالتمليق والتودد
البيد معبد وأنت دمية فى المعبد (ص ١٠٣)

ويجعل شوقى فى مسرحية « على بك الكبير » الحب واجبا فأمال تقف بجوار زوجها لاتخونه مع مراد بك ولايموت على بك إلا بعد أن يتأكد من صدق زوجته وبراءة حبها له .

وفى مسرحية « البخيلة » يتوَّجها بتحقيق حب حسنى لجمال ابن سيدتها . فتترك له كل ماتركته الجدة لها معتقدة أنها تعيد إليه حقه . وفى مسرحية قمبيز يتعالى حب ننتيتاس على الألم حين يخونها حبيبها مع نفريت ابنة الفرعون ويرتفع بها الحب لتقوم بتضحية أكبر وهى أن تتوجه بديلا عن نفريت إلى قمبيز ، وحين ترى حبيبها يواجه الأعداء ويقاومهم تغفر له . وقد اتخذ حبها صورة جديدة هى حب الوطن

وقد لعب الحس القومى فى شعر شوقى المسرحى دورا

كبيرا فى بنية مسرحيته « قمبيز » و « كليوباترا » فهو قد قدم
صورة لحب الوطن ترتفع به عن حب كل فتاة . ففي مسرحية
« قمبيز » بعد ان تذهب نيتيتاس إلى فارس يأتى تاسو أحد
القواد المرتزقة من اليونانيين ليدفعها أن تقف معه ضد
أمازيس الذى اغتصب الملك من والدها حتى يأخذ عقاب
جريمته ، فتصده رافضة بإباء وشمم أن تشترك معه فى
جريمة تطأ فيها خيل الفرس وطنها وتشعل نيرانهم فى مهدها
وتغمد سيوفهم فى صدر أمتها !

الملكة ... لك الويل من فتى

فإنك من معنى المروءة خالى

أوطىء خيل الفرس مهدى وملعبى

وتربة أبائى ومنزل ألى

وأشعل نار الفرس فى أيكة الصبا

ومابواتنى من رُبى وظلال

وأغمد سيف الفرس فى صدر أمة

نمتنى وتنمى أسرتى وعيالى

إذن لا أوى جَدَى السماء ولا أبى

ولا جَلِّ عمى أو تبارك خالى

وأفضل منى كل ذات ملاءة

وراء حقول أو وراء تلال

تهش على شاة وتحمل جرة

وتمشى على الوادى بغير فعال

(ص ٩٢)

وحين يقبض قمبيز على الفرعون الجديد بسماتيك وهو يحاول أن يعيىء القوى المصرية ضد قمبيز ويرفض عفوه فهو عفو طاغية ، وحين يعيره بأنه يلبس ثياب الذل بعد أن كان يجر ثيابه تها وأنه بعد غد سيطوف النيران فى البلاد ليجعل من هياكلها رمادا ، ويدعك أنوف رجالها فى تراب الذل - يرد عليه فرعون شامخا بأن مصر تقهر قاهريها :

رويدك يابن كسرى قف تمهل فعادة مصر تقهر قاهريها
(ص ١٠٥)

وتردد نيتاس نفس المعنى حين يأمر قمبيز بالإغارة على مصر بأن الله حافظ لمصر :

نيتاس : قمبيز ماشئت فاصنع إنى أراك مصرا
تغير أنت وتغزو ويحفظ الله مصرا
(ص ٨٧)

ثم يدور حوار يحمل صراعا بين قمبيز المنتصر وبين فرعون المهزوم يتبدى فيه كبرياء الفرعون وقد علت على قمبيز وانتصاره ، فهو مؤمن بأن شرقه الرفيع لم ينحط عموده ، فجوهره باق لايمس :

قمبيز : فرعون بسما صلّ ابتهل
واهتف لعل العجل عنك يزود

انظر إلى أين ؟ انحططت
فرعون : كذبت لم
ينحط للشرف الرفيع عمود
إن الجواهر فى التراب جواهر

والأسد فى قفص الحديد أسود
(ص ١٠٦)

وقد قدم الكهنة حبا لمصر ولتقاليدها . لم يضعفوا حين
ذبح قمبيز العجل ليزلهم ، رأوا أنه اتخذ الجوسلما ، وإلى
الخلد قد سما ، وأنه انتقم من قمبيز ، إذ أصابه بالجنون ثم
دفعه الى الانتحار ، لتختم المسرحية بإنشاد من شيوخ
الكهان ليبارك أبيس صاحب المجد وموضع التقديس ، ومنزل
الحمد ، سره فى منفيس وهو فى الخلد ويشاركهم شبان
الكهان فى الإنشاد :

شبان الكهان :

أبيس سر للسماء	انزل مع الخالدين
وخل تلك الدماء	تحاسب المعتدين
أنت سماء الجلال	حمى الديار الامين
القرن كالشمس طال	وعز فى العالمين
ياصورة من فتاح	ومن سناه المبين
هذا شعاع الصباح	أم غرة فى الجبين

وإذا لم يكن للكهنة شخصية محددة فى مسرحية قمبيز .
(ص ١٢٦)

فقد ظهر كبير الكهان انوبيس فى مسرحية « كليوباترا »
شخصية مؤثرة وفاعلة : مهموما بهموم مصر وبآلام شعبها .
يسمع صوته فى نهاية الفصل الأول من داخل محرابه يصلى
لإيزيس أن ترفع آلام شعبها من عبث الظالمين .

أنوبيس :

إيزيس ذات الحجاب مالكة العالمين
شعبك لاقى العذاب من عبث الظالمين
يا من خففنا الجباه لعزها ساجدين
صغنا إليك الصلاة من أدمع النادمين

(ص ٢٢)

وحين ظهر على المسرح كانت حركته مختلفة عن صوته ،
إذ لم يبين عليه فى نظر حابى المصرى المتحمس أنه مهموم
بهموم الشعب . فقد ذهب إلى أنوبيس فى معبده بالإسكندرية
فوجده يُنَسِّقُ حقاقا وقوارير من سم الأفاعى ، وحوله صناديق
يشف بعضها عما فيه من أفاع وحيات ، وهو يناجى الحيات
ويلهو بالحقائق والقوارير ، فيطالبه أن يترك حياته ويتقدم
لينقذ الوطن من الأفاعى البشرية . ولم يستجب أنوبيس
لقوله ، وأعطاه قنينة وطلب منه أن يمك بها فى حرص ،
فاحتار حابى من موقفه فهو لا يعلم ، إن كان يهزأ به أو أنه جن
أو أنه نبي يعلم الغيب فيخاطبه متحمسا وراجيا أن يترك
الأفاعى ويشغل بما يحدث لمصر فالوطن ملدوغ وهو أولى
بطبه ، ويرد عليه بكلمات تحوى غضبه فهو يتساءل أين
الفتيان وأين الفرسان ؟ لقد تركوا أنطونيو فى ساعة ماكان
يجب أن يترك ولم يتفقوا على موقف موحد ، ثم يجيء إليه بعد
أن مضى أوان الرأى .

أنوبيس :

ابعد أن حل على النيل وواديه القضا

ولم يجد من شبيهه أو من شبابه فدا
 أتيت تدعوني كما تدعو العجايز السما
 الراى ليس نافعا إذا أوانه مضى
 ص (٦٢)

لقد كان الكاهن مهموما يعرف أنه عاجز عن الفعل ، يظهر الهدوء والسكينة ، ولكن حين تحضر إليه كليوباترا وتطلب منه أن يكون حليفها بعد أن تركها كل حليف فهي تخشى من الحوادث فيهدوها ملقباً إياها لباة النيل ، وتؤكد له كليوباترا أنها لاتخاف العزل ولا الموت ، ولكنها تخاف أن يوطأ بالمناسم تاج مصر بأخذها سبية الى روما .

كليوباترا :

أبى خفت الحوادث

أنوبيس : لاتراعى

لباة النيل ليس تخاف شيئاً

كليوباترا :

أبى لا العزل خفت ولا المنايا ولكن أن يسيروا بى سبيا
 أيوطاً بالمناسم تاج مصر وثمت شعرة فى غرقيا
 ص (٦٠)

وهنا يكون أنوبيس قد اتخذ قراره فيوحى إليها بالانتحار بسم أفعى حتى لاتهان ملكة مصر ويتفق معها أن تحمل إليها الافاعى ساعة الحاجة إليها إذا بات فى خطر تاج مصر .

أنوبيس :

يمينا بإيزيس أحملهن إليك ولو فى سلال الخضر
(٦٦)

إذا بات فى خطر تاج مصر سبقت إليك بهن الخطر
وفى أنوبيس بيمينه فيرسل إليها سلة ملأى بالأفاعى
يحملها حابى .

وتنتحر كليوباترا كما تنتحر وصيفتها هيلانة فيأتى أنوبيس
ليطلب من حابى حق النجاة الذى أعطاه إياه من قبل فيسكبه
فى فم الفتاة لتصحو من السم . ويقف بعدها أنوبيس وقد
ملأه الأسى على كليوباترا :

بنتى رجوتك للضحية والفدا
فوجدت عندك فوق ما أنا راجى
إن تصبى جسدا فنفسك حرة
وعلاك سالمة وعرضك ناجى
سيقول بعدك كل جيل منصف

ذهبت ولكن فى سبيل التاج
(ص ٩٥)

ومع أن الكاهن الأكبر يعيش حالة من الأسى العميق ، فإنه
يملك اليقين ، فكان فى المسرحية أكثر الناس حبا لمصر
واكثرهم يقينا بمستقبلها ، وهو يختم المسرحية - بعد خروج
اكتافيوس وحاشيته وقد رُفَّ بالتحايا له من الابواق والحناجر
خارج القصر - ليعلن أنوبيس أنهم مهما هتفوا أو غنوا أو
ضموا وادعوا فى البلاد العز والقهر فانهم لم يملكوا مصر :

أكثرى أيها الذئاب عواء

وادعى فى البلاد عزا وقهرا

١

انسدى واهتفى وغنى وضجى

واسبحى فى الدماء نابا وظفرا

لا وايزيس ماتملكنت إلا

واديا من ضياغم الغاب قفرا

قسما مافتحتم مصر ولكن

قد فتحتم بها لرومة قبرا

(ص ١٠٠)

وكما عبرت المسرحية فى شخص أنوبيس عن حب مصر فقد عبرت أيضا عن هذا الحب فى كل من شخصية حابى وديون ، وكليوباترا نفسها . لقد كان حابى يستاء من جو الخداع الذى تعيشه مصر حتى إن الحكام يوهمون الشعب بانتصار كاذب ، ويؤلمه أن يتحول الشعب الى ببغاء عقله فى أذنيه . ويجد حابى استجابة من ديون الذى يتألم لأن شعبه يهتف لمن أحال عرشهم فراشا للغرام ويستتهزئ بهم وبتاريخهم :

ديون :

حابى ، سمعت كما سمعت وراعنى

أن الرمية تحتفى بالرامى

هتفوا لمن شرب الطلا فى تاجهم

وأحال عرشهم فراش غرام

ومشى على تاريخهم مستهزئا

ولو استطاع مشى على الأهرام
(ص ٨٠)

ويظهر من المسرحية أن حابى وديون عضوان فى جماعة
سرية لتحرير مصر ، ويحاول حابى أن يضم زينون أمين
مكتبة الاسكندرية لهما . وكان واضحا أنه يحب كليوباترا
ويحرك حماسه بالحديث عما يحدث لمصر :

حابى :

.....

اترضى أن يكون سرير مصر قوائم الدعارة
والبغاء ؟
أتهدم أمة لتشيد فردا على أنقاضها ؟
البناء ؟

ولقد ركزت المسرحية على كليوباترا فحولتها إلى ملكة
وطنية تمثل مصر وعرشها ، وهى تبرر انسحابها من معركة
اكتيوم بأنه من أجل مصر . لقد تركت أنطونيو يواجه مصيره
أمام أوكتافيو متصورة أنها بذلك تضعفهما ، فتكون الفرصة
مواتية لها للسيطرة على البحر .

كليوباترا :

.....

علم الله قد خذلت حبيبي
وأبا صبيتي وعونى وذخري
والذى ضيع العروش وضحي

فى سبيلى بألف قطر وقطر
موقف يعجب العلا كنت فيه
بنت مصر وكنت ملكة مصر
(ص ١٩)

وحين أحست أنه يمكن أن تؤسر لم تفكر فى نفسها وإنما
فكرت فى مصر فهى رمزها ، وتخشى أن تفضح مصر
وسلطانها :

يريد ليعرضنى فى غد على شعب روما كانى سلب
ويفضح مصر وسلطانها وتاج العصور وعرش الحقب
(ص ٧٧)

ويحاول النص المسرحى أن يقنع الجمهور المتلقى بأن
وطن كليوباترا يدفعها للانتحار ، وأنها تموت من أجل عرش
مصر وتبذل دونه حياتها وعرش جمالها .

يطالبنى به وطن عزيز وأباء ودائعهم غوالى
(ص ٩٢)
أموت كما حييت لأرض مصر وأبذل دونه عرش الجمال
(ص ٩٣)

وتمس مسرحية "على بك الكبير" الحس الوطنى ولكن دون
أن تكون وراءه خلفية تقنع به . فقد يقتنع المتلقى بالأسباب
التي تذكرها كليوباترا عن وطنيتها وذلك للحشد الذى ضمته
المسرحية لمحاولة وضع كليوباترا موضع المدافعة عن
مصر ، أما فى مسرحية "على بك" فلم يكن فى إطارها حشد

الحس الوطني ، إذ كانت معالم الظلم تغلف إطار الحدث وحركة الشخصيات . فتصبح الصفات التي تخلع على مصر مجرد صفات فارغة من محتواها ، كأن يذكر على بك لأمال أن كل مافى بيته هو من صنع البلد ، فليس هناك من يعلو على الصانع المصرى ، فتد عليه بأن الفن بمصر قد بلغ الكمال ولاينتهى الحوار عند هذا الحد ، وانما يدخله تشويش عليه إذ يستمر على بك فى قوله بأنه يرى القوقاز أعلى يدا وينفى أن يكون هناك من له قدرة على صنع الجمال مثلهم . وترك هذه الابيات تسير منفصلة عن موضوعها ربما يكون للتأثير على المتلقى للنص فهى استدعاءات تعجب جمهور المشاهدين ، وقد تعود كتاب المسرح أن يقحموها فى النصوص المسرحية استجلابا للتصفيق . ويرد إلى هذا أيضا المنولوج الذى تحدث به على بك الكبير وهو يقاوم نفسه من أن تتقبل مسعدة روسيا ، وينتهى الصراع بذكره لمصر التى يعدها مهده وإن لم يولد بها ، فلقد رعته فى الصبا وأحلتة بعد الشباب مراتب القواد . (ص ٧٥ - ٧٦)

وتقدم المسرحية نشيدا عن مصر موضوعا بالتأكيد لإرضاء جمهور النظارة ، فجماعة من جند أبى الذهب يتغنون ، وتذكر تعليمات المؤلف أن النظارة يغنون النشيد مع الجنود عن مصر وجندها . ومع أنه لا مكان لهذا النشيد فى هذا النص المسرحى إلا أن وضعه يمثل خبرة بطبيعة الجمهور واقتران النص بفرجتهم وبما يريده لواقعهم لا لواقع المسرحية ..

يا عسكر النيل بالسلامة	يا عسكر النيل بالسلامة
وفزت بالعز والكرامة	ظفرت بالنصر كل حين
وفى رحيل وفى إقامة	فى يوم سلم وفى قتال
رفعت للضفتين هامة	فما شهدت القتال إلا
بورك فى الجند والزعامة	أبليتمو قيادة وجندا
والجيش من مجدها الدعامة	قد شيد الله مجد مصر

(ص ٨٩ - ٩٠)

وإذا كان الوطن قد نال حظا وافرا من الوظيفة فى مسرح شوقى فإن الحس القومى قد بذرت بذرتة ، وإن لم تكن طاغية طغيان الحس الوطنى . فقد ذكرت المسرحية وصف المسلم العربى بالكرم فى حديث على بك لقائد الاسطول الروسى يصف له مقامه فى الشام عند أميرها ضاهر العمر .

أنا فى دار مسلم عربى	مانع الجار مكرم الضيفان
----------------------	-------------------------

(ص ٦٠)

ويتحدث ضاهر عن العرب ووحدتهم حين يسأله محمد بك أبو الذهب عن أصله إن كان فلسطينيا أم لبنانيا أم شاميا فيرد عليه بأن هناك أصلا واحداً يجمع كل هذه الأقاليم وهو أنهم عرب :

كل هذا هناك مولاي أصل	واحد يجمع الرجال
-----------------------	------------------

وفصل

عرب كلنا ومنطقنا الفصحى	وأباؤنا نزار وذهل
-------------------------	-------------------

(ص ٩١)

وإذا كان الحس القومى باهتا فى مسرحية على بك الكبير فإنه كان واضحا بشكل أعمق فى مسرحية عنتره وكان جزءا من بنية الحدث ، محددا لعالم شخصية عنتره . فقد كشفت المسرحية عن تفرق العرب وصراعهم واقتحام الفرس لعالمهم وقد حددت عبلة مشكلة العرب فهم يذهبون إلى كسرى لينالوا عطاءه ويجعل منهم حكاما يحكمون باسمه ، إنهم يقفون أذلاء على باب كسرى . لا يجمعهم جامع تفترق بهم السبل فنصفهم قطاع طريق ونصفهم فى البيد فوضى بلا راع لا دولة لهم . منهم الأمراء الذين قد يرتدون ثياب الأعاجم .
(ص ٥٩ - ٦٠)

وترفع عبلة صوتها طاعنة فى الاكاسرة لاعنة المناذرة ، وحين يسألها واحد ممن حولها عما ترمى بقولها ، ترفع صوتها بجملته شعيرية واضحة بأنها ترمى لتحرير العرب من الفرس والروم . وتساءل إن كان هناك بطل يلتف حوله العرب التفاف بنى اسرائيل حول رسلهم ، يفك الرق عن الأعناق كما فك موسى رقابهم من قبل وهنا يرفع شخص صوته أنه وجده وتتجه الأبصار إليه متسائلة ، فتفصح عبلة عن اسم عنتره ويبدأ الخلاف حوله فهو فى نظر البعض مجرد عبد ويذكر ضرغام وهو منافس لعنتره فى الحصول على عبلة حين يطلب منه والد عبلة أن يقتل عنتره ، فيرفض أن يسأله ان كان يحسد عنتره فينكر ذلك ويذكر أنه يراه البطل الذى يسعى لتأليف قومه .

أحسد من يرجى لتأليف قومه

إذا افتרכת تحت الملوك القبائل

(ص ٧٦)

وتعود عبلة فى الفصل الأخير من المسرحية مخاطبة
المناذرة الذين جاءوا ليحاربوا عنتره تحت لواء الفرس بأنهم
أبناء جنس واحد وعليهم أن يتوقفوا عن القتال فلا يقاتل أخ
أخاه وهم من لحم ودم أبناء العرب حرمة النسب ، وتستنكر أن
يكونوا تحت حكم كسرى :

قبيلة تحت حكم كسرى وقصر الروم دان أخرى
أصبحتمو للغريب جسرا يركبه كلما أغارا
(ص ٨٩)

لم يتطور الحديث عن القومية فى مسرحيات شوقى بأكثر
من ذلك اللمس السريع لها .

ولقد امتلأت مسرحية قمبيز بهذه الرؤية التى تنقد واقع
مصر وقد سادها الفساد وهى فى مواجهة عدو قوى يحتاج
إلى أن تكون مدعمة بأخلاقها . فبينما فرعون مصر غارق فى
ملذاته يسود قمبيز وقد عبر رجال من وفد فارس عن هذه
المفارقة فشرق البلاد ضيعة قمبيز بينما غرب البلاد حقل
الفرعون فهو لا يعدو أن يكون سائسا لحمار وبغل . إن ذهب
الأرض ملك لهم يغرقونه فى الطفوس . ويغضب أحامس وهو
مصرى صميم مما يحدث فى القصر فقد طغى عليه اليونان
وأصبحوا عظماء وهم الذين يتملقون الأعاجم .
أحامس

تأمل القصر منا وانظره أرضا وسما
انظر ترى الاغريق فيه هم لفيف العظما
انظر تجدهم كلهم حيمقون العجما

وإذا كانت الوظيفة القومية قد حملت فى مسرحيات شوقى
فإن الوظيفة الاخلاقية قد لعبت دورا كبيرا فى جميع
مسرحياته دون استثناء . فإنها متسعة الجوانب ، ممتدة من
الاصول الاولى لشعر شوقى ورؤيته للحياة وهو فى ذلك مثله
مثل جميع شعراء عصر الاحياء فلا إحياء لمجتمع دون أن
يعود اليه تماسكه الاخلاقى ولقد رأى شوقى فى الشعر إنجيلا
إذا ما أحسن استخدامه لنشر المكارم وستر العورات .

والشعر إنجيل إذا استعملته فى نشر مكرمة وستر عوار (٢٤)
وهو يرى أن الأمم لم تعرف الحق إلا بهدى الشعر .
لم تسر أمة إلى الحق إلا بهدى الشعر أو خطى
شيطانه (٢٥)

وقد جسم شوقى موقفه الأخلاقى ودوره فى الأمة ، فبنية
المجتمع فى أمة ما وقوامه قائم على الأخلاق فإذا هديت إلى
الأخلاق الحميدة فإن المجتمع كله يسير إلى زوال وقد وضع
ذلك فى قوله :

وإنما الأمم الأخلاق ما بقيت

فإن همو ذهبت أخلاقهم ذهبوا

وقد كرر ذلك فى مسرحية على بك الكبير بأن كل صلاح

وفساد فى الأمة مرده إلى الأخلاق ، فإذا فسدت الأخلاق
فسد كل شىء فيها يذكر ذلك على لسان على بك الكبير وقد
ضاق بالفساد فى دولة المماليك :

إذا فسد الخلق فى أمة فقل كل شىء لهم قد فسد
(ص ١٠٧)

وماكان يمكن. أن يتغير شوقى فى مسرحياته فقد كان
للأخلاق جانب كبير فيها . تشكل فى بناء العمل المسرحى
سواء فى الحدث أو بعض مواقف الشخصية ، فمسرحيتا
« البخيلة » و « الست هدى » بنيتا على الموقف الأخلاقى وهو
هنا متسع ليشمل المشكلات الاجتماعية التى يراها لاتخرج
عن الاطار الأخلاقى . فالوظيفة الاجتماعية هنا ليست منفصلة
عن الرؤية الأخلاقية إذ أن البنية الاجتماعية قائمة فى هذه
المسرحيات على الرؤية الأخلاقية .

تبنى مسرحية البخيلة على التنفير من البخل على أنه رذيلة
أخلاقية ، فالمسرحية تكاد تكون هجائية للبخل ويتحرك
الحدث فيها مبنيًا على بخل نظيفة جدة جمال وسيدة حسنى .
فالجدة تحرم نفسها من متع الحياة لتترك فى النهاية كل مالها
لحسنى وبالتالي لحفيدتها ، فمال الكنزى يترك للغير ليكون له
متعة وتظهر الشخصيات من شدة بخلها منفرة فالدكتور
البخيل يظهر بصورة سيئة وكذلك الجدة . ويدفع البخل لبعض
المساويء الاجتماعية التى تمثل فى الدرجة الاولى سوءات
أخلاقية فيظهر النفاق متمثلا فى عزيز وأسرته التى تطمع فى
مال جدة جمال فتقبل الأسرة أن تصهر له وحين تموت الجدة

ويتضح لها أن الجدة لم تترك له إرثا ترفض الأسرة نسبه .

ويمتد النفاق الاجتماعى الواضح فى هذه المسرحية إلى مسرحية الست هدى . ليأخذ الطمع دورا بارزا فى أحداثها فالسيدة العجوز هدى تتزوج تسعة من الرجال كلهم طامع فيها ويظهر التاسع بشكل منفر مقزز محام يتزوجها لمالها ، والسيدة الحريصة لاتعطى إلا بقدر ماتأخذ وهى لاتعطى الكثير - وحين تموت تكون على عصمة زوجها الحادى عشر الذى تعاقبه الست هدى عقابا صارما . لقد كان فرحا لوفاتها متصورا أنها قد تركت ثروتها له ، إلا أن خيبة الأمل تصيبه حين يعلم أنها لم تترك شيئا له ليكون عقابه على طمعه عقابا شديدا .

لقد هاجمت مسرحيات شوقى النفاق بشدة . هاجمت نظام الحكم الذى يكذب على الجمهور ، ويحول النصر إلى هزيمة وفى مسرحية كليبواترا يتعجب حابى مما يحدث للشعب ، وهو يهتف بالانتصار لنظام حقق له الهزيمة :

حابى :	
اسمع الشعب (ديون)	كيف يوحون إليه
ملا الجو هتافا	بحياتى قاتليه
أثر البهتان فيه	وانطلى الزور عليه
يا له من ببغاء	عقله فى أذنيه
	(ص ٧ ، ٨)

وإذا كان الشعب يلام فالقيادة أيضا تلام حين تتفرق

ولا تكون على رأى واحد ، وكليوباترا تلقى بهذه العبارة فى تكوين حكمى من تكوينات الشعر العربى حتى وإن كانت العبارة خارجة عن السياق فإنها تحمل رأيا فى هذا الصدد :

وإذا فرق الرعاة اختلاف علموا هارب الذئاب التجرى
(ص ١٨)

ولقد أعرب أحد الفرس عن رأيه فى ملك مصر وهو لم ير من الجنود المحاربين سوى هؤلاء المرتزقة من جنود القصور وضباطها يختالون فى ثيابهم الجديدة ويروحون فى الخوذ اللامعات ، فهذا الملك ضعيف بلا دعائم فقد خلا من المدافعين ونامت عيونهم ، أما أولئك الجنود فهم طواويس لا يحمون الديار فلاهم فى العديد ولا فى العدد .
الأول :

إذن هو ملك بلا حائط رقيق الحواشى ضعيف العمد
خلا الوكر من صرخات العقاب
ونامت عن الغاب عين الاسد
أولئك لا فى حماة الديار ولا فى العديد ولا فى العدد
طواويس فى عرصات القصور تروق تهاويلها من شهد
(ص ١٩)

وقد حددت المسرحية أسباب هزيمة مصر أمام كسرى فلم يكن سوى اعتمادهم على غيرهم من المرتزقة اليونان والعبيد وقد ذكر ميجا أحد هؤلاء القواد وصاحب أخبار الفرس أن النعيم قتل حمية الفتيان وأصبح الجيش قليل الفرسان ، وهم كقطيع تختلف جلودهم ، حشر اليونان فى رأيته وتراعى الزنج

واندس العبيد أمسى كل من لم يجد سبياً فى الرزق يندس فى جيش مصر .

ميجا :
حشر اليونان فى رايته وتراعى الزنج واندس العبيد
وغدا كل طريد لم يجد سبب الرزق أتى الجيش يصيد
(ص ٨٧)

وإذا كانت الحالة قد ساءت فى مصر فى مسرحية قمبيز ، فإنها لم تكن بأحسن حالا فى مسرحية على بك الكبير فقد بلغ الظلم مداه . يحكم مصر المماليك ، يجد العبد فى أرض مصر مكانا للحكم ، بينما الاهالى غارقون فى الضرائب والظلم المفروض عليهم . لا علاقة لهم بما يحدث فى مصر ، عاش حاكم أو مات ، هزمت مصر أو انتصرت . وتتعدد صور الظلم والطغيان فى المسرحية . تصف امرأة دخلت على أمال زوجة على بك الكبير ، وقد قطعت أذناها ، تشكو ماحدث لها ، فقد دخل الجنود دارها وأزالوا العفاف وسرقوها وقطعوا أذنها طمعا فى حلقها ، وتحكى المرأة قصتها للأميرة :

المرأة :

جنود وراء كبير لهم من الدين قد جردوا والخلق
أتوا دارنا فمضى نصفهم أزال العفاف ونصف سرق
ومال على أذنئ بعضهم بسكينة طمعا فى الحلق
(ص ٢٨)

ثم تدخل فتاة على الأميرة أمال وهى تصرخ بأن الجنود

يحاولون ذبح إخوتها وحين تسأل الأميرة عن الأسباب تخبرها
فتاة أنه ليس هناك من سبب للقتل ، فترفض آمال ماتقول ،
فالنفس لاتقتل سدى فتذكر لها المرأة أن هذا صحيح إلا فى
مصر :

آمال : ويح لهم ماذا جنوا ؟

الفتاة : لاشيء

آمال : لا ، لابد من داع دعا

النفس ياأخت لاتقتل بسدى صدقت يا أميرتى إلا هنا
لاينزل الرأس بمصر جسدا إلا نزول المرء فى بيت الكرى

وصحيح أن الفتاة تعترف بأنهم سرقوا جحشا ولكن ذلك
لايبرر القتل ، فالشعب المصرى فى هذه اللحظات لم يعد له
دور ، يميل عن شخص إلى آخر وقد نصب الترك محمد بك
أبوالذهب حاكما يتصيدون به الوطن . وقد صور الحالة السيئة
خادم من خدام أبى الذهب لزميله ، فتلك الأيام أيام جهل
وبلاء وجنون وفوضى ، يتحارب فيها المماليك ، فيهون عزيز
ماكان ليهون ، وأصبح الحاكم شريكا للشعب فى كل مايكد
فيه ، فيوافقه زميله ذاكرة الضرائب المتزايدة على
المصريين ، على الحمار والبردعة ، وعلى اللجام والوتد :

الأخر :

ياشيخ هذا بلد	أحماه بلا عدد
من سلف وكلف	ومن مكوس وفرد
وتلد القردة ما	لايعلمون من ولد

على الحمار فردة	وفردة على الوتد
وفردة على اللجام	وهو حبل من مسد
وفردة على برادع	الحصير واللبد

(ص ٨١)

لقد حدد ضاهر العمر الأزمة في مصر ، فالغدر شيمة الممالك من قديم الزمن (ص ٩٢) وقد اتفق معه على بك نفسه في هذا ، فهو يرى أنه لهذا كان بناؤهم واهى الأساس وسلطانهم مضمحل العمد (ص ١٠٧)

لقد كانت مسرحيات شوقي تنقد الواقع الاجتماعي لمصر ، وهو يجعل من اضمحلال الأخلاق سببا للمأسى التي أصابتها وإن ضمت مسرحياته مواقف جزئية مشرقة لتخفف على جمهور المشاهدين حدة النقد وتنزع عنهم الكآبة . فالإضافة التي أضيفت للنص للتخفيف من حدة النقد هي إضافة موجهة بغرض العرض . ولقد قدم شوقي صورة مشرقة ضمنها مسرحية قمبيز على لسان زفيروس الفارسي الذي تناول حالة مصر ، إنه أعجب بنضارة المصريين فهم شعب انفرد بخطة ونظام في الحياة عن كل الشعوب وقد سمت صناعاتهم . وانتقل زفيروس يصور أخلاقهم بأنه ليس لها مثل من الفضل والرشاد فإن احترامهم للشيوخ فيه قدر من القداسة :

ولامثل أخلاقهم مبلغا من الفضل أو من خلال الرشد
إذا مر يافعهم في الطريق بشيخ تنحى له أو سجد
(ص ١٨)

وقد لمس شوقى وضع المرأة والظلم الواقع عليها وبنى مسرحية « مجنون ليلى » على هذا الظلم . فليلى تحب ولكنها لاتستطيع ان تختار ، فهي مقيدة بقيود المجتمع الاخلاقية ، وحين جاء ابن عوف خاطبا لها من قبل قيس ترفض ليلى قيسا ، لأن الموقف الآن لم يعد موقف اختيار ، ولكنه موقف مواجهة مع أخلاق الجماعة . فليلى ترى أن قبولها خطبتها لقيس هو إزالة لحجابها وأن يظن بها الظنون فتجلب لوالدها العار ، فيمشى يغض جبينه ويعجز عن النظر فى وجه الشيوخ . إن هذا وحده كفىل بقتلها :

ليلى :

ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنون على سدله
ويمشى أبى فيغض الجبين وينظر فى الأرض فى ذله
يدارى لأجلى فضول الشيوخ ويقتلنى الغم من أجله

وتقبل ليلى بعد ذلك الزواج بورد الثقفى وتذهب إلى دياره ، فيأتيتها قيس ، ويتبين بوضوح أنها تعرف سر مأساتها ومأساته ، إنها العادة والوهم هما السكيتان اللذان طعناهما ، مما أداها إلى أن تتزوج من غريب يكبرها ويصغر عن علمها ولايتفق ذوقه وذوقها . فيتحول بيت الزوجية إلى سجن وهى مظلومة فيه ، ويزداد إحساسها بمرارة الحياة فى بيت زوجها فتصوره قبرا يحوى جارين ميتين على الرغم منهما (ص ٩٥) وحين يطلب منها قيس أن تذهب معه ترفض ليلى فهى مازالت زوجة ، إن أخلاقها تمنعها من ذلك ، فلا بد من حماية الزوج وعرضه . وتحدد مشكلتها ، فهى امرأة إذا جار

عليها الزمان لاتملك إلا أن تشكو بلواها إلى الله . وهي
بوضوح هنا تحدد العجز الكامل للمرأة عن الفعل الحرفليس
امامها إلا الاستسلام للعادة والتقاليد الأخلاقية للواقع الذي
تعيش فيه :

قيس : إذن تحابيتما

ليلي :

بل أنت تظلمني فما أحب سواك القلب إنسانا
ولست بارحة من داره أبدا حتى يسرحني فضلا وإحسانا
نحن الحرائر إن مال الزمان بنا
لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا
(ص ٩٧ - ٩٨)

وإذا كان موقف ليلي في المسرحية موضوعا في إطار قديم
فهو ممثل لواقع معاصر للحظة تقديم المسرحية ، وقد عاد إليه
شوقي في مسرحية « الست هدى » وهو يذكره ذكرا عابرا في
لقطة مسرحية يقصد بها تلوين النص للتأثير في النظارة بتغير
إيقاع الحدث تغيرا هادئا لا ليغيّره وإنما ليعود إليه ، وقد
أعطى التأثير المطلوب ليحقق الرسالة مما يراد قوله . فالفتاة
إقبال إحدى جارات الست هدى تبلغها أن أسماء مخطوبة
فتسأل عن الخطيب فتعرف أنه عمدة فتحذر أسماء من الزواج
بالعمدة فقد جربته هدى ، فتطلب منها أن ترفضه ، فترد عليها
الفتاة بأن والدها صعب ولا تجرؤ على محادثته في هذا الأمر .
وتعلن الست هدى أنها ستحدث والدها في موضوع فسخ

خطبتها من العدة . وبعد ذلك تتجه الست هدى إلى الفتاة بهية وتسألها عن خطيبها ، فتعرفها أنه ضابط فى الجيش ، فتستحسن اختيارها لكن الفتاة تقول لها إنها لم تخر ، فوالدها قد اختار لها ، وتوضح الفتاة رأيها بأن البنات فى مصر يخطبن دون أن يستشرن فى أمر الزواج فهن يبعن ويشترين لمن يدفع .

الست هدى : أحسنت تخيرت الرجل .

بهية :

ما اخترت ياعمى ولكن أبى وأمى تخيرا لى !

بنات مصر يخطبن لكن لايتناقشن فى الرجال !

نباع ياعمى ونشترى مانحن إلا عروض مال

(ص ٢٣)

لقد حقق شوقى الوظيفة الأخلاقية . ولم يكن فى ذلك فريدا فهى وظيفة عرفها الشعر منذ بدايته الأولى مرتبطا بالأسطورة ، وعرفها وهو ينسلخ عن الأسطورة ليصبح دنيويا . وتصارع الشعر فى أن يكون ذا رسالة أخلاقية أو لا يكون بمعنى أن ينعزل عن الأخلاق ، وانتهى إلى أن نجد فى شعر الشاعر الواحد الموقفين : الرسالة الأخلاقية والرسالة الفنية التى يتجاوز بها الموقف الأخلاقى . وفى العصر الحديث مع بداية حركة الاحياء عادت الأخلاق لتكون وظيفة من أهم وظائف الشعر . وقد كان شوقى مجسدا لها فى الكثير من شعره وجعلها فى مسرحه التزاما يتوخاه لا يخرج عنه حتى

وإن خرج عنه فى بعض شعره الغنائى . لقد كان شوقى يمثل البداية التى فتحت الطريق للشعر العربى نحو عالم المسرح ليكون بذلك مؤصلا له . ويكثر بعد ذلك التابعون .

التبعية أو الانتكاسة

لم يكد شوقى يؤصل المسرح الشعرى فى المجتمع العربى حتى أخذ كثير من الشعراء فى أرجاء الوطن العربى يقلدونه ، فى البحرين وسوريا والعراق ولبنان ، هذا بالإضافة إلى مصر ، فقد أخذ أكثر من شاعر يكتب مسرحيات شعرية مترسما خطى شوقى ، منهم أحمد زكى أبو شادى وعزيز أباطة ومحمد طاهر الجبلاوى ومحمود غنيم وعلى عبدالعظيم . والظاهرة اللافتة للنظر فى كل هذه الأعمال أنها لم تتقدم خطوة على أعمال شوقى ، بل تأخرت خطوات ، فهى تابعة لمسرح شوقى ، وتمثل انتكاسة لحركة المسرح الشعرى . وليس ذلك غريبا ، فجميع هؤلاء الشعراء اعتمدوا فى كتابتهم المسرحية على مقدرتهم الشعرية دون أن تكون لهم قدرة شوقى . فضم ذلك الى رصيدهم الشعرى ليأخذ العمل المسرحى حجمه الحقيقى مساويا لحجم قدرة الشاعر الشعرية ، ومن هنا أسدلت الستة "النسيان على معظم هذه المسرحيات ، وضاع الكثير منها . ومابقى منها أصبح ذكرى لهذه التبعية .

ولعل مسرحيات عزيز أباطة هى المسرحيات الوحيدة التى

تعيش بيننا . وهذه المسرحيات تمثل مرحلة الانتكاسة الحقيقية للشعر المسرحى لتؤكد شيئاً مهماً ، وهو أن الشعر المسرحى مرتبط بقدرة الشاعر لايفصل عنها ، والمعروف أن عزيز أباطة شاعر بلا دور شعري ، فمكانة شعره لا ترتقى ليصبح صاحب دور فى الحركة الشعرية . فشعره يختلط فيه التقليد بالحس الرومانسى ليس فيه رؤى تجديدية لا فى البناء أو الصياغة أو الحس الموسيقى . فهو إذن شاعر لا يعرف بشعره وإنما يعرف بمسرحه الشعري ، كتب عشر مسرحيات هى « قيس ولبنى » و « العباسة » و « الناصر » و « شجرة الدر » و « غروب الأندلس » و « شهريار » (بالاشتراك مع عبدالله البشير) و « أوراق الخريف » و « قافلة النور » و « قيصر » و « زهرة » .

ولقد وجدت هذه المسرحيات حفاوة من كثير من أدباء مصر ونقادها ، فلقد كتب له العقاد مقدمة مسرحيته « قيس ولبنى » ومحمد حسين هيكل مقدمة مسرحية « العباسة » وأحمد حسن الزيات مقدمة لمسرحية « الناصر » وطه حسين مقدمة مسرحية « غروب الأندلس » وجميعهم قاموا بتفريظ العمل الذى قدموا له ، ولعل احتفاء العقاد هو اللافت للنظر فهو - الذى هاجم شوقي وهاجم مسرحيته « قمبيز » - يتحدث عن مسرحية « قيس ولبنى » بأنها : « نموذج من نماذج الجزالة والعذوبة وصحة التركيب فى الشعر العربى على اختلاف أغراضه وأوزانه » (٩٥). العقاد يكيل بمكيالين فهو

يهاجم شاعرا أصيلا فى عمل أصيل ويمدح شاعرا تابعا فى عمل تابع . على أية حال فإنه يمكن أن نستشف من هذه المقدمات الحفاوة التى استقبلت بها أعمال عزيز أباطة فى دائرة الارستقراطية الثقافية فى مصر غير أنه فى المقابل لم يحفل عزيز أباطة من الدارسين بمثل هذه الحفاوة أو بما يشبه الحفاوة التى وجدها مسرح شوقى . ولعل أهم دراسة كتبت عنه هى دراسة عبدالمحسن عاطف سلام^(١) التى درست ثمانى من مسرحياته ، ويرجع ذلك إلى أنها كتبت قبل أن يؤلف عزيز أباطة بمسرحيتين الأخيرتين .

ويجدر بنا أن نسأل سؤالا مهما : ماهى الإضافة التى أضافها مسرح عزيز أباطة إلى المسرح الشعرى ؟ وهذا سيردنا إلى نصوص مسرحه .

لقد حاول عزيز أباطة أن يترسم خطى مسرح شوقى تابعا له ، فحاول أن يقدم التراجيديا والمسرحية العصرية . ولكن غلبت الحكاية على بنية الحدث نفسه . ففى مسرحياته محاولة لمسرحة حكاية قيس ولبنى كما أخذها من كتاب « الأغانى » إذ اختلط الغناء بالسرد بالقص فيها .

فى داخل دائرة الغناء قدمت المسرحية « قيس ولبنى » قصائد كاملة من الشعر الغنائى بالحس التقليدى القديم ، فقيس يقف مع أبيه وبعض الشخصيات فى أرض بنى كعب أهل لبنى ليتغنى بديارها :

ياديّار الحبيب راوحه اسحر وعاداك ياديّار الحبيب
(ص ٣٦)

وتتردد القصائد الغنائية فى هذا النص فهو قد اعتمد على شخصيات غنائية فى المسرحية ، فلم يستطع أن يحولها إلى المجرى المسرحى ، ويتناول فى « العباسة » مأساة البرامكة وقصة العباسة أخت الرشيد مع جعفر البرمكى ولا تتغير الغنائية فى هذه المسرحية . والشعر الغنائى لا يوصل الحدث ولكنه يكشف عن العواطف دون أن يمد حركة المسرحية . وفى موقف يتحدث فيه الرشيد عن مشاعر الشعب الصادقة فيرد عليه جعفر بمدحة غنائية :

سلمت له أمين الله ترعاه وتحميه
وتدنى من أمانيه وتعلى من مراقيه
يلوذ بكهفك الأعلى فتعدوه عواديه
سهرت ونام ملء العين قاصيه ودانيه
إذا ما كنت راعيه فإن الله راعيه (ص ٢٠٦)

والعباسة . وهى الشخصية المهمة فى المسرحية يكون معظم حوارها غنائيا ، ففى قصرها تحدث جعفرا متمنية أن تكون جارية ومعبرة عن أحاسيس الحب له :

وددت لو كنت فى بغداد جارية
فى بيت صالحة من أهل بغداد

والفرق بين الغناء فى هذه المسرحية والغناء فى مسرحية « العباسة » هو فى تغير التكوين الشعرى . لقد كان فى الأولى جزلا قويا ، بينما كان فى الثانية ناعما رقيقا ، وكان قدرة الشاعر وأداته قد تغيرتا ، وإن كانت القوافى فيها تصدر

متعبة ولاتنطلق فى سلاسة ففى بعضها قدر من التكلف ،
ويتكرر هذا التكلف ، ففى مقطوعة غنائية تلقيها « وفاء » فى
قصر الزهراء تبدو القوافى الثلاث الأولى متكلفة مصنوعة :

احب الزهر فى الروض	على أغصانه الملد
ولا أهواه مجنيا	ذليل الطرف والخذ
وكم ارثى له إن رف	فى أنية الورد
فإن الأسر ممقوت	ولو فى جنة الخلد

ويتغير الحس الشعرى الغنائى تماما فى مسرحية « شجرة
الدر » فهى أقرب إلى حس الشعراء الرومانسيين ، فاللغة
رقيقة سهلة منطلقة مع الايقاع الشعرى ، ويتناسق بناء البيت
مع قافيته ، ويكثر كذلك استخدام الأوزان المجزئة فى
النص :

فهيام إحدى شخصيات المسرحية تأخذ عمها وتتجهان
إلى شرفة مطلة على النيل :

هيام :

هذه المنصورة البيضاء فاستجلى حلاها
جنة الله التى بالحسن والسحر سقاها
والتي وشع بالرقعة والدل نساها
كل منصورية الفتنة قد رف صباها
حلوة المحضر لا يصبر عنها من يراها
ذاقت الوجد من المهد وذابت فى هواها
يغتنى فى صدرها الشوق فتندى شفتاها
(ص ٥٠٦)

وتعود لغة الغناء إلى التوعر والبناء التقليدي وكثرة الأوزان التامة ، أى أنها نكسة فى دائرة الابداع المسرحى للشاعر فى مسرحية « غروب الأندلس » وتبقى بعض الأصداء الرومانسية واضحة فى النص ، وكأنها خارجة من إهاب شاعر مختلف يظهر ذلك عندما تأخذ العواطف حركتها فى النص ، فيحىي مخاطب بثينة :

ياشعاع السماء ينهل غيدان شفيفا على الغدير طروبا
ولاتستمر طويلا عذوبة الشعر ، فحين ترد عليه بثينة تقول له :
كان قلبى ينماع فى لحنه العذب

وكادت حشاشتى أن تذوبا

(ص ٦٨٤)

ويذكر فى مسرحية « شهريار » أن عبدالله البشير عاونه فى إعدادها ، ولانعرف معنى للفظلة المعاونة : أهى فى بناء النص دراميا ؟ أم فى شعرها المسرحى ؟ أم أن ذلك تم بالتعاون بينهما ؟

وعلى أية حال فإن هذه المسرحية أقل المسرحيات اعتمادا على الغناء بعكس مسرحية قافلة النور التى كثر فيها الشعر الغنائى . وحين نقف وقفة مع مسرحية « قيصر » فإننا نجد الغناء فيها قليلا مرتبطا بالنص ارتباطا وثيقا ، فهذه المسرحية ترتبط برباط وثيق بمسرحية شكسبير « يوليوس قيصر » وإن ذكر المؤلف أنه اقتبس أيضا من فولتير وجبرييل بواسى ، وقد أطلق على مافعل (تلفيق عزيز أباطة) وأيا كان مافعل

فإن الشعر فيها متفوق فى حركته واستخدامه المسرحى عنه
فى غيرها من المسرحيات .

وإذا تركنا هذه المسرحيات إلى المسرحية الاجتماعية ،
وهى « أوراق الخريف » و « زهرة » . فإننا نجد أيضا اختلافًا
فى بنية البيت الشعرى ، ففيهما يعتمد على المجزوء ، وترق
الأبيات إلى حد ما . ولا يتعد عن الغناء الذى ظهر فى النص
بشكل واضح .

.....

وإذا تركنا الغناء إلى السرد فإننا نلاحظ أن عزيز أباطة
سار مسيرة شوقى من اعتماد مسرحياته على السرد إلا أن
بنية السرد كانت ضعيفة ، إذ يحتاج السرد إلى شاعر متمكن
لتؤدى عملية السرد دون تصنع أو افتعال والسرد عنده لا يتم
إلا بمزيد من الأوصاف ، فما يقال فى جملة يقال فى بيت
وما يقال فى بيت يقال فى أكثر من بيت ، ويمكن أن نضرب
مثلا لذلك قول أشجع للحُباب :

أشجع :

هذه يا حباب كبرى المأسى	ليس فيها من دافع أو أسى
منزل كان أمنا مطمئنا	ومقاما للبشر والايناس
تترأى فيه لقيس ولبنى	كل يوم مواكب الاعراس
مشت الحادثات فيه فلم تتد	ركه إلا كالاربع الأدراس
إيه يا قيس أى بؤس تذوقت	وأى الخطوب بت تقاسى

(ص ٧٧)

هنا لا يوضح السرد إلا حالة عامة وإذا تقبلنا الشطر الأول

من البيت الأول فإن الشطر الثانى تزيد لا مبرر له ، والثالث والرابع يمثلان وصفا عاما لاتحديد فيه ، أما الخامس فلا لزوم له ، فالشاعر هنا يبنى شعرا خطابيا يحمل صفات عامة وليس شعرا مسرحيا يلقي على جمهور النظارة يحمل فى داخله فعلا . ولم تستطع مسرحيات عزيز أباطة أن تتغافل عن السرد فى بنية النص أو أن تحسن عرضه شعريا .

وإذا كان السرد قد سقط فى مسرح عزيز أباطة فإن القص أيضا لم يبرز فى هذه المسرحيات وقد يكون ذلك حسنة لو أنها نجحت فى تقديم عرض مسرحى معتمد على الحركة ، فحيثما يقل السرد يكثر الغناء . أما فى مسرحية « شهريار » ففيها تتعدد القصص . فشهریار يقص على شهرزاد قصة خيانة زوجته :

رأيت بعينى عبدا تفيض	له ما تفيض على بعلا
ضجيعين يشتر من ثغرها	وتأكل رجلاه من رجلها
فقطعته مزقا وانثنيت	إليها فأمعنت فى قتلها
كفرت بحواء من بعدها	وياليتنى مت من قبلها

(ص ٨٥)

ويختتم الفصل الأول فى المسرحية بشهرزاد تحكى حكاية السندباد وهو يمضى يجوب البحار إلى أن وجد مكانا فظنه ربوة ، فلجأ إليها فإذا بها حوت ففر منها وأخذ يسبح حتى استقر فى مملكة جديدة ، وهنا توقفت شهرزاد عن الكلام .

وفى المنظر الثانى من الفصل الثانى تحكى شهرزاد حكاية معروف الاسكافى مع زوجته اللئيمة وقد رويت القصة بحبكة محكمة بلا تزئيد وبصورة مخالفة لما قدمت به السرد من قبل ! فتظهر هنا قدرة شعرية على بناء الحكاية :

عاش معروف بمصر	وله زوج لئيمة
هو إسكافى كريم	وهى شمعطاء دميعة
أرهقته زوجة السو	ء وسامته سفاها
فراى أن يهجر الأرض	إلى أرض سواها
فمضى يشكو إلى الله	شقاء وأذاها

قال : يا معروف دع أمرك لله القدير (ص ٨٩١)

ويبدأ المشهد الأول من الفصل الرابع بشهريار يطلب منها أن تكمل حكاية الأمير بعد أن عاد من حجه ، وتبنى الحكاية على تركه للملك وحوار ذاتى له بعد ذلك عما تعلمه من حكمة ، فما الدنيا سوى معبر بين شرور وشرور ، وقد أفسد الناس الطمع والجحود والصراع والغرور .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباطة لم تقدم حكاية فى داخل النص ، فإن ذلك لايعنى أن النص نجح مسرحيا ، فقد غلفت النصوص الشعرية الغناء المملوء بالصفات الشعرية العامة وغير المحددة على طريقة الشعر الغنائى غير المحكم الذى يستخدم المحصول التراثى للشعر ليقيم عليه بناءه وقافيته . هذا فضلا عن أن مسرحيات عزيز أباطة مازالت تدور فى فلك

الحكاية ، وهذا ما أخرج مأسية عن أن تكون تراجيديات .

صحيح أن الحب والموت قد أخذوا جانبا من بنية الحدث ، ولكن الحب وكذلك الموت لا يصنعان تراجيديا . فلكي يتم صنع تراجيديا ناجحة لابد من التكتيف المسرحي والاعتماد على حدث تام تتحرك الشخصيات من خلاله ويكون لها وضوح تعبر عنه حركتها . أما في مسرح عزيز أباطة فقد اتسع الحدث فيها اتساعا كبيرا وتعددت الموضوعات ، ولاتتوقف المسرحية حتى تنتهي بنهاية الحكاية نهاية تامة . وهذا ما يؤدي إلى تأكيد أن مسرحيات عزيز أباطة هي مسرحية لحكاية ، باستثناء مسرحية « قيصر » فقد نجت من هذه المسرحية لأن أصولها خارجة بعيدا عنه ، فقد ارتدت إلى أصلها الغربي .

وإذا كانت مسرحيات عزيز أباطة قد تابعت شوقي فيما قدم من حيث البناء الفني فإنها أيضا تابعت في الوظيفة . لقد أراد أن يمجّد الحب كما مجّده مسرح شوقي . وكذلك الموقف الأخلاقي فقد امتلأت مسرحيات عزيز أباطة بالحديث عن مكارم الأخلاق والدعوة إليها ورفض الخيانة وذمها ، كما وقف مع الحس الوطني والقومي . فهو يقف مع الجهاد ويدعوه في مسرحية « الناصر » ويضع الفكرة على لسان الناصر يخاطب رجاله :

سيروا خفافا للجهاد وأمنوا بجهادكم تلد النصال نصالا
وامضوا فنصر الله مكفول لمن
شهدوا الصّيبال فسابقوا الأجالا
(ص ٤٢٩)

لقد دعمت مسرحيات « الناصر » و « شجرة الدر »
و « غروب الأندلس » الدعوة للجهاد ، فلقد عاش الناصر
مجاهدا ، ومع أن فى المسرحية نقدا لواقع العرب فى
الأندلس ، فإن هذا لم يغير من حقيقة أن الناصر يجاهد
لحماية ملك العرب فى الأندلس . وتختتم المسرحية بكلمة
يقولها الناصر لابنه والمقصود بها أن توجه إلى الجمهور
المستعد لسماعها :

الناصر :

إلى ذروة المجد سر بالجيش
وجاهد بها فى سبيل البلاد
توطد أواشى أركانها
حياة الملوك ومجد الملوك
لأوطانها وبأوطانها
(ص ٤٤)

ويظل تعبير الجهاد يقظا فى مسرحية « شجرة الدر » فمع
أن جو المسرحية مملوء بالدسائس فإن خلفية المسرحية تقع
وسط صراع مصر مع جيرانها ومع الصليبيين والتتار . وحين
يثور عليها الرافضون لحكمها ، وتعرضوا لفرقة الصالحية
بالبقتل والتشريد يقول أيبك وقد بدت عليه علامات الانفعال
والاستنكار :

شرفا شيوخ الصالحية مصر لن
تنسى لكم ذاك الدم المطلوب
من مات فى شرف الجهاد فإنه

حي !! وأودى من يعيش ذليلا

.....

وفى مسرحية « شجرة الدر » يبدو الحس الوطنى قويا ،
وقد قدم فيها شخصية شجرة الدر محبة مخلصة لمصر ،
وحين يريد أيبك أن يجزيها على فعلها معه تطلب منه أن يكون
جزاؤها أن يفرغ لشعبها المنهوك ، ثم تعبر عن حبها لمصر
بأنها تحيا به وتغنى فيه ليكون ذلك ختاماً للفصل الأول يدفع
الجمهور للحماس وتقبل النص :

يامصر حبك كل حب دونه نحيا به وله ونغنى فيك
(ص ٥٠٠)

وشجرة الدر تبدو فى المسرحية ملكة وطنية تدافع عن
مصر وترى أن فيها أمة تكبر الرأى وترفض الذل .

إن فى مصر أمة تكبر الرأى وتأتى فى عرضها أن تسوما

وتقدم شجرة الدر فى هذه المسرحية نفس التقديم الذى
قدمه شوقى فى مسرحية كليوباترا مع اختلاف بين
الشخصيتين فهى « ابنة النيل » كما يسميها ملك فرنسا .

يابنة النيل أنت كرتى وجه النيل حتى سال فى المسك تبرا
(ص ٥٣٣)

وتظهر شجرة الدر لرجال مصر احتراماً عميقاً وهى تعلن
لقاضى القضاة - الذى يخشى أن يتولى أقطاى المكروه أمر
مصر أنه لن يتولى العرش إلا على أشلائها ، فمصر كنانة الله

فى الأرض ولن تسمح له بحكمها !
إن مصر كنانة الله فى الأرض ض يقيها رحمانها فى السماء
(٥٩٤)

وتستوعى قاضى القضاة وتخطبه برقة واحترام :
أهلا أبا مصر إن مصرا تراك فى بأسها رجاء
وتختتم شجرة الدر الفصل الرابع من المسرحية بالدعاء
لمصر أن ينصرها وينجيها من البغاة . ويرد عليها الجميع
بكلمة « أمين » فالعبارة هنا موجهة للجمهور الذى يريد النص
أن يرضى مشاعره الوطنية .

شجرة الدر : وأتانا النصر على الباغين
ونج مصر وأهلها
الجميع : آمينا

ومع أن هذه المسرحية تمثل دفاعا عن شجرة الدر وحبها
لمصر ، فإنها أعطت لبعض المماليك دورا كبيرا فى حبيهم
لمصر ، فقد أظهرتهم المسرحية محبين متحمسين لها . ومع
أن « أقطاي » لم يكن محبوبا من المصريين فقد كان أيضا
مخلصا لمصر مواليا لها ، وفى رأيه أن المماليك نمووا فيها
وتوطنوا بها ، وأنهم حتى وإن لم ينتموا إليها بالولاء فإنهم
ينتمون إليها لأنها موطن أبنائهم فقد ولدوا على أرضها ، وهو
يخاطب أحد المصريين الراضين للمماليك والغريباء :

لاتحرموا هدى الكنانة نصرة

ممن نموأ فى حجرها وتوطنوا
إن لم يَقُوهأ بالولاء فإنهم
رزقوا بها وتكاثروا وتأمّنوا
(ص ٥١٧)

ويختتم « قطز » المسرحية فى حماس موجهأ حديثه
لبيرس وقلأون يطلب منهما أن يؤازراه فى الدفاع عن مصر
وأن يكون شعارهم « مصر فوق الأحزاب والأقطاب » .
وطبيعى أن هذا الكلام موجه للجمهور وليس لبيرس وقلأون
فهى معان لايعرفانها وإنما هى معان مطروحة للجمهور تمثل
ساعة تمثيل المسرحية موقفا للمجتمع :

أزراتى نذَّبُ عن عرض مصر يا صديقى يارفيقنى شبابى
ولتكن آية لنا وشعارا مصر فوق الأحزاب والأقطاب
(ص ٦٣٨)

ويظهر بيرس فى المسرحية محبا لمصر يريد أن يباغت
الأعداء لتسلم مصر :

فلنسبق الباغين تسلم مصر من يوم أضم النائبات عصب
وقد برز فى المسرحية وجه آخر للمصريين ، فهم يرفضون
المماليك حتى وهم يتعاملون معهم ، وقد تكونت منهم قوة
مجتمعة بجوار المماليك تمثل جبهة رفض لهم ، منها القاضى
وحسام الدين وزير الملك الصالح وهو يحدث نفسه رافضا
المماليك والغرباء جميعا :

إنما أخشى على مصر افتتات الظالمين
مصر للمصري لا للدخلاء الغاصبين
كل كردى وتركى ومملوك مهين
عبدوا مصر وساروا فى بلاد الخالدين

والشاعر ابن مطروح يحمل نفس الحقد على المماليك فهم
أوشاب ومصر لم تخضع لهم وإنما تتأهب لمواجهتهم :

ما لأوشاب المماليك علينا تتوثب
غركم صبر لزمانه احدىوا بل نترقب (ص ٥١٤)

وإذا كانت مسرحية « شجرة الدر » قد قدمت رسالة وطنية
فإن مصر توصف على لسان ابن مطروح بأنها عربية . وقد
أخذت الهموم العربية من مسرح عزيز أباطة مسرحيتين
« الناصر » و « غروب الأندلس » وإذا كانت مسرحية
« الناصر » تمثل مجد العرب فى الأندلس فإن « غروب
الأندلس » تمثل غيبة العرب عنها . وهو يحدد قيمة غرناطة
بالنسبة للعرب كما يراها عدوهم ملك نابولى :

إن تنكب العرب فى غرناطة عصفت
بقومنا نكبة فى الشرق مِرْقال
(ص ٧٤٣)

وعائشة تدعو ممالك مصر للتدخل لحماية غرناطة وهى
تدعوهم باسم العروبة والاسلام أن يحموا الحرمات ..
باسم العروبة والجوار دعوتكم والدين والحرمات والأرحام
(ص ٧٦٧)

لقد حددت عائشة أسباب الانهيار فقد دب فى الأمة وفى
أقطابها الفساد . فالقضية قضية أخلاقية ومازال سقوط
الاندلس يمثل ألما لا ينتهى عند العرب ويمثل الخوف من تكرار
حدوثه . وقد عبرت المسرحية عن هذه الأزمة . وإذا كانت
القضية القومية قد ارتبطت بأخلاق الأمة فإن حديثه عن
الاسلام والعروبة ارتبط بقضية الأخلاق فى هذه المسرحية
وفى مسرحية « قافلة النور » .

وكما ارتبطت بالأخلاق قضايا الوطن والقومية فقد ارتبطت
به القضايا الاجتماعية فى مسرحيات عزيز أباطة . فلقد تحدث
عن الطلاق من خلال مسرحية « قيس ولبنى » وبغضه وأن الله
لم يشرعه إلا تحرزا من بغضه . يذكر قيس ذلك حين دعت أمه
أن يطلق لبنى .

قيس : ...

لم يشرع الله الطلاق لغاية حمقاء رواها الهوى وغذاها
الله قد شرع الطلاق تحرزا من بغضه وشقاوة يأبأها

فهو أبغض الحلال عند الله فالمسرحية تختم الفصل الثانى
بصرخة قيس لأشجع وهو يطلب منه طلاقها « لاتذكروا لى
أبغض الحلال » وأشجع يطلب منه أن يطلق لبنى . ولاتعمق
المسرحية أزمة الطلاق فهى هنا تمر عابرة ، معبرة عن أزمة
حب قيس وطلاقه للبنى ولاتذكر على أنها قضية اجتماعية وقد
بنيت مسرحيتان من مسرحيات عزيز أباطة على الوظيفة
الاجتماعية وهما مسرحية « أوراق الخريف » و « زهرة » وقد

تعددت فيهما الرؤى الاخلاقية عن الام والزوجة ومايتصل
ببناء الاسرة .

وفى كل ذلك لم يضيف عزيز أباطة فى مسرحياته شيئاً لم
يكن شوقى قد تناوله ، فهو تابع فى الوظيفة كما كان تابعا فى
البناء المسرحى ، والاضافة التى اضافها الى مسرحه ولم
يستخدمها شوقى هى الجوقة التى استخدمت فى مسرحية
« شهریار » ويرى عزيز أباطة أن هذه أول مرة فى المسرحية
الشعرية العربية نقدم الكورس (ص ٨٢١) غير أن عزيز
أباطة لم يكن مبتدعا للكورس فى المسرحية العربية لقد سبقه
إليها توفيق الحكيم فى مسرحية « بجماليون » ، كما أن
الكورس هنا لم يكن إضافة حقيقية للمسرحية ، فمجموعة
الكورس لم تكن تزيد عن كونها شخصيات مساعدة لكشف
الحدث لعبت نفس الدور الذى لعبته الشخصيات المساعدة
فى مقدمة مسرحية « مجنون ليلى » ، وكذلك دور الفتيات
جارات الست هدى فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم .
كما أن رواد المقهى فى مسرحية « البخيلة » لعبوا نفس الدور
التمهيدى لكشف الحدث والشخصية .

لقد استطاع عزيز أباطة أن يقلد شوقى وأن يكتب عددا من
المسرحيات يزيد عما كتب شوقى ، ولكنه لم يصل فى أى
مسرحية منها إلى مستوى مقارب لشوقى وربما كان السبب
فى ذلك أنه كان مجرد تابع لايملك القدرة المسرحية الواعية
لتجعل مسرحياته حية نابضة ، كما لم يكن يملك القدرة
الشعرية لتجعل لهذا المسرح القيمة التى أخذها مسرح

شوقى . فهو مسرح ضعف فيه المسرح وتنوع بناؤه الشعري حتى لكان يده تحمل قدرة أكثر من شاعر ليس فيهم من ارتفعت قدرته لتقدم عملا قريبا من أعمال شوقى . كان الشعر باردا لا يحمل دفعة الحرارة الشعرية مما جعل المسرح يسقط .

وقد مثلت هذه المسرحيات وكان عزيز أباطة يقف وراءها ولكنى لا أظن أنها فى غيبة صاحبها سيكون لها مكان فى عالم الفرجة وأنصوّر أنها ستظل حبيسة دفتى كتاب لالتذقراءته .

هوامش الحلقة الثانية

Mandal O., A Definition of Tragedy : N.Y. : New (١)
York University Press, 1961, P. 157 .

Ibid . (٢)

(٣) أحمد شوقي . مجنون ليلى . القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٩١ .

(٤) أحمد شوقي ، عنتره ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٥ .

(٥) أحمد شوقي ، مصرع كليوباترا ، القاهرة ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٤ .

(٦) أحمد شوقي ، على بك الكبير ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ ، ص ١٩ - ٢٠ .

Williams, R. Modern Tragedy. Stanford California (٧)
Stanford California Press, 1966, P. 28 .

(٨) أحمد شوقي ، مجنون ليلى . ص ١٠٠ .

(٩) كتاب أرسطوطاليس في الشعر . نقل عن متى بن يونس القنالى من السريانى الى العربى ، حلقه مع ترجمة حديثة ، الدكتور عباد القاهرة : دار الكتاب العربى ، سنة ١٩٦٧ ، ص ٢٨ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .

(١١) شوقي ، احمد . الست هدى . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٢ ، ص ٣٩ .

(١٢) شوقي ضيف : المرجع السابق ، ص ١٩٩ .
(١٣) كمال محمد إسماعيل ، الشعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ ، ص ٣٤ .

(١٤) Vincent, M.L'Abbe ci, نظرية الانواع الادبية . ترجمة الدكتور حسن عون . الإسكندرية : منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ ، ص ١٣٤ - ١٣٥ .

(١٥) نيكوف ، ف . د . هكفوز . الشعر الغنائي ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتي . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ . ص ٨ .

(١٦) انظر المرجع نفسه ص ٨ .

(١٧) المرجع نفسه ص ٥٣ .

(١٨) المرجع نفسه ص ١٥١ .

(١٩) شوكت ، محمود حامد ، المرجع السابق ، ص ٨٩ .

(٢٠) أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، القاهرة : دار الكتب العربي ، سنة ١٩٦٩٧ ، ص ٤٨ .

(٢١) شكسبير ، وليم . يوليوس قيصر . ترجمة عبد الخالق فاضل وآخر . القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣١ - ٣٣ .

(٢٢) أرسطو طاليس . فن الشعر . مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، ترجمة عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوي . بيروت : الثقافة (د . ا) ص ٨ .

(٢٣) عبد المعطي شعراوي ، المأساة اليونانية دار القاهرة ، الهيئة العامة

للكتاب ، ١٩٨ ، ص إبراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما
الغريقية . القاهرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، سنة ١٩٧٧ ،
ص ٢٨ . واحد عثمان احمد ، بين التطهير الأرسطي والتنوير
الذهبي . المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد ٧ ، المجلد ٢ .

(٢٤) أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦١ :
ج ١ ص ٤٦ .

(٢٥) عزيز أباظة . مسرح الشعاع ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، سنة
١٩٦٩ . ج ١ . ص ١٣ .

(٢٦) عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز أباظة الإسكندرية :
المعارف . سنة ١٩٦١ .

٢٧ - أحمد شوقي : الشوقيات . القاهرة : المكتبة التجارية سنة ١٩٦٤ :
ج ٤ ص ٤٦ .

٢٨ - المرجع نفسه . ج ٢ . ص ٢٤١ .

٢٩ - عزيز أباظة . مسرح الشعاع ، بيروت : دار الكتاب اللبناني ، سنة
١٩٦٩ ج ١ . ص ١٣ .

٣٠ - عبدالمحسن عاطف سلام . عن مسرحيات عزيز أباظة الإسكندرية :
المعارف . سنة ١٩٦١ .

الحلقة الثالثة

التطور

باكثير وعبد الرحمن الشرقاوي

وإذا كانت تجربة شوقي المسرحية قد وجدت صدى لها من أصحاب الاتجاه التقليدي في الشعر فتابعوه مقلدين ، فإنها أيضا وجدت صدى آخر حاول أن يطور هذه التجربة الشعرية الجديدة . لقد وضع شوقي الأصول مستمدة من تراث الفرجة وواقع المسرح المصري . وتمت محاولة شعرية لتطويع الشعر العربي للمسرح . وكان رائد هذه المحاولة هو أحمد على باكثير . لقد كتب مسرحيتين : الأولى هي مسرحية « همام » أو « في عاصفة الأحقاد » سنة ١٩٣٤ ثم مسرحية « إخناتون » سنة ١٩٤٠ م^(١) .

وتعد تجربة باكثير في المسرح الشعري تجربة رائدة . وبالذات في ميدان الشعر ، وربما كان مرد ذلك إلى أنه دخل ميدان المسرح أولا . ثم استخدم فيه الشعر . وهذا ما أداه إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة . لو كان باكثير شاعرا من الشعراء المعروفين لخاف من التجربة . وربما أحجم عنها ، ولكنه كاتب مسرحي وهذا ما يدفعه إلى التجريب ملتقيا مع

طبيعة المسرح العربى المتجهة نحو التجربة وفتح أفاق جديدة لها . وكانت تجربته فى هذه المسرحية فى الأداة نفسها .

لقد قام بالكثير بالتجريب فى ترجمته لمسرحية « روميو وجولييت » فاستخدم التفعيلات المتكررة كالكامل والرمل والمتقارب والمتدارك . ويبدو أنه لم يسترح لجميع هذه البحور فهو يذكر : « ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية هو البحر المتدارك فالتزمت فى هذه المسرحيات »^(٢) وقد وضع فى مقدمته الأساس النقدى لتغيير مصطلح البيت والسطر إلى الجملة التامة للمعنى الشعرى ، إذ لم يعد البيت والسطر يمثل وحدة فى قصيدة الشعر الحديث ، وإنما الجملة التى تمثل دفقة شعورية تنتهى بانتهائها ، ولكنه لم يستطع أن يتخلص من مصطلح البيت فقد جعل « الوحدة هى الجملة التامة المعنى ، فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها »^(٣)

وكان يمكن أن يستخدم كلمة « سطر » بدل « بيت » لتصبح العبارة ملتقية مع المصطلح النقدى المعاصر ، وإن كانت كلمة « البيت » لا تغير من حقيقة أن بالكثير بدأ حركة التجديد فى أداة الشعر ليخضعها للحوار المسرحى . وطبعى أن القافية التى تمثل جزءا من بنية القصيدة شملها التغيير ، فلم تعد جزءا من بنية الجملة الشعرية ، وإن كانت الجملة الشعرية فى المسرحية لم تتحرر تحررا كاملا من سلطة

القافية باعترافه إلا فى الفصل الثانى .

ففى المقدمة يتحدث كبير الكهنة الى الكهنة عن إخناتون :
لكن الخوف على أمرنا من ذاك الأمير الصغير .
إذ يخيّل لى أنه سوف يقضى علينا القضاء الأخير .
فالشواهد ثم تدل على أنه طفل كالأطفال
وبرغم السذاجة فيه يفكر فيما تقصر عنه عقول الرجال
ولكن ذلك يختفى بالفعل بعد أن يدخل فى أحداث النص
فبتملكه الحدث فلم يعد يفكر فى القافية أو يحاول استدعاءها
ليصبح الحوار حوارا مسرحيا .

فإخناتون يخاطب زوجته نفرتيتى محاولا أن يهدئ حزنها
لأنها لم تنجب ابنا :
إخناتون : لاتبتئس يا زوجى ، إن الرب يرى
ماليس نرى ويخير لنا مافيه الخير
لو جاء غلام لما كان حبى له أقوى
من حبى لهذه الرياحين الناعمات ! (ص ١١٠)

ولكن القافية لاتلبث أن تعود مرة ثانية ، ويبدو أن أسر
النغم الشعرى متمكن فى السمع العربى لايسهل معه مع
الرائد أن يتخلّى عنه ، ولأسيما وأن هناك مناطق فى
المسرحية كان الحوار فيها عاطفيا . فعاد إلى القافية . كما
أنه لم يتخلص من أسر بعض الكلمات الثقيلة على السمع
المجهولة المعنى لدى جمهور المتلقين للمسرحية . فحين

يتحدث « أمنوفيس » عن النساء وعن أن لكل منهن مذاقا خاصا للشقراء والسمرء ولذات العيون الزرق ، وذات العيون السود وللهيفاء الطويلة . والرعبوب القصيرة (ص ٢٨) فجاءت « الرعبوب » هنا ثقيلة . وتتناثر أمثال هذه الكلمات فى المسرحية ولكنها لا تؤثر عليها . فهى قليلة جدا إذا قيسَت بما كان عزيز أباطة يضمّنه فى مسرحياته من كلمات صعبة وثقيلة على السمع .

واختلت فى المسرحية بعض التراكيب للمحافظة على إيقاع المتدارك ، ولكن ذلك لا يمنع أن أحمد على باكثر فى هذه المسرحية طور الأداة الشعرية تطورا خرج بها عن تقاليد المسرح الشعرى عند شوقى وعند غيره ممن كتبوا للمسرح . ولقد انطلق يعبر عن الشخصية ويعرض للحدث بحرية وانطلاقة أدته إلى أن يقترب من النثر وليس ذلك بعيب فى المسرح .

ولم يكن ذلك كل إضافة باكثر للمسرح الشعرى ، وإنما أضاف إليه المونولوج ، وهو مختلف عن المونولوج الذى تحدثت به كليوباترا فى مسرحية « مصرع كليوباترا » لأحمد شوقى . فبعد أن مات أنطونيو وطلب منها أوكتافيو مقابلتها أخذت تحدث نفسها حديثا كان يمكن الاستغناء عنه . فهو قد صدر من الشاعر على لسان كليوباترا للدفاع عنها ولم يكن النص فى حاجة إليه :

أراني لم يحسن إليّ معاصري
ولم أجد الانصاف عند لداتي

أو مناجاتها لتمثال إيزيس :
اليوم أقصر باطلی وضلالی وخت كاحلام الكرى أمالی
فقد كان هذا الخطاب موجها لایزيس كحقیقة حية وليس
كتمثال جامد بلا حياة ويخرج عن ذلك حديثها للافعى فى نفس
القصيدۃ وقد تغير الوزن :

هلمى الآن منقذتى هلمى وأهلا بالخلص وقد سعى لى
وإن كان أيضا تكلمة لدفاع الشاعر عنها وإن وضعها على
لسانها . أما المناجاة فى مسرحية إخناتون فهى جزء من
الشخصية توضح الحس النفسى سواء أكان معاناة أم راحة .
وفى المسرحية أربعة منولوجات اثنان منها لنفرتيتى وواحد
للملكة تى وواحد لآخناتون .

وقد كان المنولوج الأول لنفرتيتى وهى تعيش لحظة غيرة
من حب إخناتون لزوجته الميتة تأكلها الغيرة وتصارعها ، فهو
يذكر لها هذه الزوجة فى كل مكان حتى فى مخدع الزوجية ،
فهى حية معهما ، إنها تعرف أنها تغار من امرأة ميتة ولكنها
الغيرة الحمقاء تعيش نارا فى صدرها فتكدر صفوها وهناها .

عنى أيتها الغيرة الحمقاء إليك
لكن ماذنبى تأكل نار الغيرة هذى
فى صدرى وتكدر صفوى وهنائى (ص ٧٢)

وينتهى بها الأمر أن تذكر أنها ستحاول أن تحرضه أن يترك طيبة ، وكهاتها حتى تباعد عن المكان الذي عاشت فيه زوجته السابقة لتبدأ معه فى مكان جديد .

ويبنى مونولوج تى على هذا الموقف فقد نجحت نفرتيتى فى السيطرة على إخناتون وإبعاده عن طيبة ، وقد أغضبت هذه السيطرة الأم فكان المونولوج معبرا عن أزمته من بعد ابنها عنها وسيطرة الزوجة عليه .

ويلها تتجاهل أنى أمه
تتناسى انى التى اخترتها له
لولاي لكانت بنت مربى جياده (ص ٨٤)

وتستمر فى التعبير عن قلقها من تهديد زوجته بأن ابنها سيتركها ، ثم تعود لتوبخ ابنها على مايفعله مع زوجته ، تُصغُر زوجته وتُكَبِّر من نفسها . صراع تعانيه الأم التى تحب ابنها وتغار عليه وهى تجده قد ذهب كلية لامرأة غريبة كانت هى السبب فى أن تكون زوجته ، وإذا بها تفقد السيطرة عليه ، وتستمر عن صراعها المعذب لها فى خمسة وسبعين سطرا شعريا ، وتنتهى مونولوجها بمحاسبة نفسها . إذ تعترف بأنانيتها وبأن لها قلبا قاسيا :

أتموت أتهرب من زوجها من أجل أناانيتك
ربى لِمَ لَمْ يخلق لى قلب أطيب من هذا
تَبًا لك ياقلب ما أقساك وما أصلدك

لوددت لو أن ضلوعى لم تضطّم عليك (ص ٨٩)

والمنولوج الثالث لنفرتيتى وقد نام زوجها ، وهى تنظر إلى بطنها وتجسه بيدها وتتسائل إن كان يقظان أم نائما ، ذكرنا أم أنثى غير أنها لاتريده أنثى . إنها تريد وليا لعهد مصر . ثم تنهض وتجرى نحو خزانة لها تفتحها وتخرج منها ملابس طفل صغير من الحرير ، فتقبلها وتلثمها ، وتأخذ فى مخاطبة نفسها بأمل أن يكون غلاما . ثم تعود إلى الصراع : لماذا لاتكون : أنثى ساحرة الحسن مثل أمها .

أما المنولوج الرابع فهو لاختاتون وهى تعيش لحظة شك فى ربه . فهو لم يصغ لدعائه ، لقد ضيع شبابه ووطنه فى حبه لينصره وهامو الآن يشعر أن ذلك قد مضى سدى :

ابن لطفك ؟ أين عونك ؟ أين تأييدك .

ربى أين أنت ؟ أوجود أنت أم شبح ؟ (ص ١٧١)

وفى صراع الشك يتوقف وتخرج نفرتيتى ثم تعود وترعد السماء وتبرق ويستمر ، اختاتون فى صراعه النفسى . ويرفع صوته لايدرى إن كان ذلك غضبه أم غضب السماء . ثم يعلن العصيان :

سأسل السيف - سأعطى أمرك - سوف أبيع القتال

سأذبح أعدائى كهان آمون ومن والاهم

وناصرهم لا ألقى منهم نافخ نار (ص ١٧٢ - ١٧٣)

ولم يكن المنولوج هو الجديد فقط فى النص المسرحى .
وإنما أضاف اليه أيضا لقطات من الحوار ذهنى فى
المسرح .

كان الحوار ذهنى فى بداية المسرحية منصبا حول موت
حبيبته وموقف الإله منه ، فوالدته تى تحاول أن تعزیه بأن
الإله أراد لها ألا تعذب فى الدنيا فاختار لها الراحة الكبرى فى
ظله فيرفض إختاتون ذلك :

لاتقولى اختار لها الراحة الكبرى فى ظل رفيع الجنب
بل قولى اختار لها الراحة الكبرى فى بطن التراب (ص ٢٥)

وفى مكان آخر تخبره تى أن ماتتوهمه قسوة من الرب ليس
سوى رحمة كل عن فهمها عقلنا المحدود الضعيف ، وتتناثر
الحوارات الذهنية حول الله وإرادته . ومايريده هو وما نفهمه
نحن من إرادته .

والملاحظ فى الحوار ذهنى أنه قليل وأنه موضوع ليكون
جزءا من النص وليس خارجا عنه . وقد يتبادر إلى الذهن أنه
قد يكون متأثرا باتجاه توفيق الحكيم ذهنى ، فقد عارضه فى
مسرحيتين هما « إيزيس » و « أوديب » ولكن التأثير
بالمعارضة مختلف عن التأثير فى الأداة ، فالمعارضة تأثير
فى دافع الابداع . أما التأثير فى الحوار ذهنى فهو تأثير
على بناء النص . وبالكثير والحكيم مختلفان تماما . وقد كتب
للمسرح الجاد فى فترة مقاربة . وربما كان استخدام الذهن

يمثل اتجاهها فى العصر ، فهو تحول من الغنائية وامتداد لها . وعلى أية حال فإن التأثير بين المتعاصرين أمر وارد ، فالفنانون والأدباء لا يعيشون حول أستار تمنع التأثير . وإن كانت ذهنية باكثر ذنية عارضة ليس لها هذا الدور الكبير فى مسرحه مثلما كان لها فى مسرحيات توفيق الحكيم . وعلى أية حال فقد أضاف باكثر إلى المسرح الشعرى إضافة تحسب له .

وقد توقفت حركة المسرح الشعرى بعد هذه التجربة الرائدة حتى سنة ١٩٥٩ أى مدة تسعة عشر عاما .

وإذا حسبنا المدة منذ توقف أحمد شوقى عن الكتابة المسرحية سنة ١٩٣٢ ، أى حوالى ربع قرن من تاريخ المسرح نجد أنه قد دخلته روافد جديدة أثرت عليه فقد وضح دور توفيق الحكيم فى المسرح وفرضت جدية زكى طليمات وعلميته كمخرج أثرها عليه ، كما أن باكثر نفسه رغم توقفه عن الكتابة للمسرح الشعرى لعب دورا هاما فى حركة المسرح ، ثم ظهر جيل من الكتاب المسرحيين كان حبههم للمسرح مملوءا بالحماسة مثل نعمان عاشور وسعد الدين وهبه وميخائيل رومان والفريد فرج ومحمود دياب .

بالإضافة إلى إنشاء معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ الذى ساهم فى تكوين جيل من النقاد والفنانين والحرفيين للمسرح ، وارتفاع حرارة الحس القومى المواكب لحركة سنة ١٩٥٢ ، واشتعال الحماسة إزاء قضية التحرر الوطنى

والاجتماعى والاقتصادى .

ولم يكن المسرح وحده فى حالة انتعاش وحركة ، بل واكب ذلك ازدهار فى الحركة الأدبية فى القصة والشعر والنقد انعكست على المسرح وحرفيته وأداته .

فى خضم هذه اللحظات ظهرت مسرحية عبدالرحمن الشرقاوى « جميلة بوحريد » ١٩٤٩م لتعبر عن الصراع الدائر بين العرب والاستعمار من أجل التحرر القومى . وكما كان هناك ثورة فى عالم الشعر أخذت فى تكسير عمود الشعر القديم والبحث عن روافد إيقاعية وبنائية للشعر العربى ، ولم يكن الشرقاوى يتحرك فى كتابة شعره المسرحى من فراغ ، وإن كانت حركته مواكبة لثورة الشعر الجديد ، كانت هذه الحركة تمتد امتداد فكرة التغيير فى أرجاء الوطن العربى فى بغداد وسوريا ومصر وشمال إفريقيا . وكان عبدالرحمن الشرقاوى واحدا من الرواد ، فقد كان أول من استخدم الشعر الحر فى مصر فى قصيدته « من أب مصرى لترومان » سنة ١٩٤٨ . وقد بنى قصيدته على تفعيلية المتقارب وإن كانت التجربة غير مكتملة ولكنها كانت البداية . ولقد تبع هذه التجربة جيل الخمسينيات صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى ومجاهد عبدالمنعم مجاهد وكامل أيوب وعفيفى مطر وكثير غيرهم ، وقد تجاوزت التجربة الجديدة فى ثورتها قصيدة « من أب مصرى لترومان » وقد استفاد عبدالرحمن الشرقاوى وهو الرائد من تجربة الشعراء الشبان

الجدد : فكتب ثمانى مسرحيات شعرية : مأساة جميلة ،
والفتى مهران ، ووطنى عكا ، وثأر الله ، الحسين ثائرا
والحسين شهيدا وصلاح الدين النسر الأحمر والنسر
والغريان والنسر وقلب الأسد وعرابى زعيم الفلاحين . وكتب
مسرحية من فصل واحد هى مسرحية تمثال الحرية .

لم يكتب عبدالرحمن الشرقاوى مسرحية من مسرحياته
على وزن واحد كما فعل باكثر ، وإنما نوع من مسرحيته
الاولى « جميلة » و الثانية « الفتى مهران » من أوزانه ،
فاعتمد اعتمادا أساسيا على أوزان الكامل والرمل والخب ،
ثم أضاف إلى مسرحياته التالية وزنى المتقارب والمتدارك
والوافر .

ولقد أعطى استخدام التفعيلة طاقة جديدة للشعر الحرفى
قدرته على الحركة فى خلق بعد درامى جديد للتعبير عن
تجربة الشاعر الجديد وقلل من ترهلات القصيدة إلا أنه فى
تجربة الشرقاوى المسرحية لم يستطع أن يتخلص من ترهلات
الشعر القديم وإن أخذت شكلا جديدا . فقد انساق وراء
الاستدعاء دون أن يحسن لحظة التوقف ، ومن هنا امتلأت
قصائده باستدعاءات سواء فى الحوار القصير ، أو القصائد
التي امتلأت بها مسرحياته ، ففى حوار دائر بين مبروك وهو
البطل جاسم متخفيا والضول جان وهو يلصق إعلانات للقبض
على جاسم :

مبروك : بل أنت تأمرنى فأفعل ماتريد .. بلا مزيد .. فما

تريد ؟

جان : مبروك لست أنا عدوك
يا أيها المجنون لست أنا عدوك
ولم لاتكلمنى .. كما يتكلم الانسان للانسان

مبروك : بل ليس مايبينى وبينك ياعجوز هو الكلام
جان : (برقة وحزن) أهو الخصام ؟

مبروك : مهما يكن يا جان فليس هو السلام
حقا فليس هو السلام : ياليتة كان السلام^(٤)

وإذا حذفنا الأسماء من هذا النص فإن هذه لا تعدو أن تكون قصيدة ذات صوتين لشخص واحد ، وتظهر الاستدعاءات واضحة ، فقد أضاف « ماذا تريد » وكذلك تكرار « لست أنا عدوك » وكذلك شبه الجملة « للانسان » وعبارة « حقاً فليس هو السلام » إن الجمل هنا تخرج من دائرة الحوار المسرحى لتدخل فى نطاق قصيدة تحاول أن تحافظ على إيقاعها الشعري باستخدام التكرار كبديل للقافية الغائبة .

ويكثر هذا الاستدعاء فى الفتى مهران فى قصيدة للفتى مهران حاول الشرقاوى أن يقطعها بتدخل من شخصيات أخرى دون أن يحدث لها أى تغير ويمكن أن يستغنى عن التدخل وعن القصيدة كلها دون أن يحدث خلل فى النص - فى هذه القصيدة أربع واربعون جملة تبدأ بأنا أعرف أو أنى لا

٤٠٠

.....
..... : مهران

أنا أعرف الفرح العقيم وأعرف الندم العظيم
أنا أعرف الحب الذليل وأعرف الحقد النبيل
إننى لا أعرف ما يريق الماس من ألق الدموع
إننى لا أعرف من يراوغ أو يداهن إن تجسم .. لا إن تكلم
وتتناثر الاستدعاءات الشعرية بشكل واضح فى
المسرحية ، وفى جميع المسرحيات التى كتبها والاستدعاءات
الشعرية قد تقبل فى الشعر الحر وإن كانت عيبا يعد على
الشاعر الذى يستخدمها ، وهى فى المسرح عيب لا يغتفر لأنه
يؤثر على إيقاع النص المسرحى فبقلت من يد الكاتب
بالإضافة إلى أنه يؤثر على بنية الشخصية . فالشخصية
المسرحية لا تتكلم لتعبر عن شهوة الكلام حتى ولو كان الكلام
نفما ، وإنما لتعبر عن وجودها وعن تكونها ودورها فى الحدث
المسرحى . على أنها صانعة لا على أن المؤلف صانعها وهو
الناطق بديلا عنها .

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يتحدث المختار واصفا
تخاذل المتخاذلين عن الامام على وابنه الامام الحسين :
هم هكذا خذلوا عليا والحسين
وارحمنا لك يا حسين
لا أمن بعد لمن لمثلهم أمن .

الآكلون على المآدب كلها
السابحون وراء تيار الزمن
الباحثون عن السعادة فى الخضوع المطمئن
المائلون إلى الشموس إذا طلعت
العازفون إذا غربت
السامعون بألف أذن
الناظرون بغير عين .^(٥)

ومع أن هذه المسرحية نشرت بعد خمس سنوات من
مسرحية « الفتى مهران » فإن عيوب البناء الشعري
مستمرة ، وتستمر فى بقية مسرحياته الأخرى دون تغير ،
حتى آخر مسرحية نشرت له وهى « عرابى زعيم الفلاحين »
ولم يحدث لجملة الحوار تطور يذكر إلا التحول من ليونة
الجملة فى « جميلة » إلى صلابتها وجفافها فى « صلاح
الدين النسر الأحمر » فى جزئها .

ويمكن أن نقول إن تجربة الشعر فى مسرح الشرقاوى
منفصلة عن التجربة المسرحية ، مما أدى إلى كثير من
التزايدات التى كانت أحد العوامل التى ساهمت فى ترهل
المسرحية وعدم التركيز والطول المسرف دونما داع - بحيث
يمكن أن يقال إن تجربة الحوار الشعري فى مسرح الشرقاوى
جزء من تجربة الشعر الجديد فى الخمسينيات لم تتجاوزها
إلى التطور الكبير الذى حدث فى تركيبة الجملة الشعرية فى
الستينيات والسبعينيات والثمانينيات ، وهى الفترة التى كتب

فيها للمسرح . توقفت عنده الأداة الشعرية ، وانغلقت عند حدودها الأولى دون أن يدخلها رافد جديد كما أن تجربته المسرحية نفسها لم تسر في تطور متصاعد . وإنما توقفت وانهارت كما حدث لها في كثير من مسرحياته المتأخرة . ويظل لعبد الرحمن الشرقاوى شرف المحاولة الرائدة والإخلاص الجاد للتجربة التي جعلته يكمل دور أحمد باكثير ويتجاوزه في خوض غمار بنية شعرية تصبح تجربة مفيدة للذين جاءوا من بعده ، وكما تناول فيها باكثير القضايا الفكرية بشكل ذهني في مسرحيته الشعرية فإن الشرقاوى استخدم القضايا الفكرية بكثرة ليناقش فيها قضايا اجتماعية ملحة في واقعه مما يدخل في دائرة الوظيفة .

ولقد أضاف عبد الرحمن الشرقاوى في مسرحية « عرابي زعيم الفلاحين » الجوقة لتلعب دور التمهيد والتعليق على الأحداث في المسرحية . وتتكون الجوقة من مجموعة تمثل طوائف الشعب المختلفة من رجال ونساء من فلاحين وحرفيين لها قائد وقائدة .

ظهرت هذه المجموعة في الفصل الأول ، المنظر الأول لتقدم للأحداث معلقة عليها والمجموعة تتحدث عن عرابي ثم يقوم القائد أو القائدة بعد حركة المعرفة بالشخصية وأزمته :

مجموعة : يا عرابي يا عرابي !!

أه ما أروع ماكنت بسيطا وجليلا

قائد المجموعة : أعرفتم ما الفتى أحمد عرابى ؟ ومن
عرابى ؟

قائد المجموعة : هو فلاح طويل راسخ الأقدام فى الأرض
كأوتاد المنائر مشرق الوجه مضىء كالمنائر
فيه نور من سمات الصالحين
واسع الصدر عريض المنكبين
مثل طودين كبيرين معدين لاثقال الهموم^(٦)

وتظهر الجوقة فى المنظر الثالث لتخدم حياة عرابى ..
وبعد أن تنتهى تبدأ الأحداث ويأخذ المنظر الرابع فى أداءها
وهى تتحدث عن سعيد وشق قناة السويس . ثم تؤدى المنظر
التاسع وتعود للظهور فى المنظر الثالث من الفصل الثانى على
أنهم فلاحون قد جاءوا ليشكوا فى عاصمة الملك ، فوجدوها
غير مايتصورون وتظهر فى المنظر الثانى عشر من نفس
الفصل وقد امتد الزمن لتظهر حركة العرابيين وعدم وفاء
الخدوى بوعوده لهم ، وتظهر فى المنظر السادس تروى
ماحدث لمصر وهزيمة الجيش البريطانى فى كفر الدوار وتختتم
الجوقة المسرحية أداءها فى الفصل السابع .

وللجوقة دور مهم فى المسرحية يدخل فى الوظيفة والبناء .

وهذا يؤدى بنا إلى سؤال مهم ، وهو هل استطاع على
أحمد باكثير والشرقاوى أن يخرجوا فى مسرحهما من أسر
مسرح شوقى ؟ وهنا يمكن أن أقدر أن أحدا لم يخرج من أسر
مسرح شوقى ممن كتبوا للمسرح حتى الآن . وذلك لأن قوة

شوقى لاترجع إلى قوة عمله المسرحى وإنما ترجع إلى قوة تراث الفرجة العربى الذى يمثله .

فشوقى نفسه أسير لهذا التراث ومعبر عنه فى الوقت نفسه ، فالغناء والسرد والقص ليس صناعته وإنما صناعة تراث الفرجة نفسه . لذا لم يستطع باكتير والشرقاوى أن يتخلصا من هذه العناصر الثلاثة المشكلة للمسرح العربى كله .

ولقد وضع الجانب الغنائى فى مسرحية إخناتون فهو قد ظهر ملكا وشاعرا وعاشقا ونبيا ، وماكان يمكن أن يكون إلا شخصية غنائية تغنى للحب وللالة . وتأخذ إحدى غنائياته حوالى تسعة وخمسين سطرا يتغنى فيها إخناتون لإلهه :

إخناتون : كيف أثنى عليك إلهى : بأى لسان ؟

يا من خلق الألوان أفانين شتى

وأرسلها تسرى فى هذا الكون العجيب

فى السماء وزرقتها فى البحر المحيط

فى النجوم ولالاتها فى انبثاق الفلق

فى سواد الليل البهيم وسود الحديق (ص ٦)

وفى غنائية من ستة وعشرين سطرا يتغنى بمدينة إخناتون واصفا إياها لأمه .

إخناتون :

.....

سترين حدائقها الغناء تحيط بأقطارها
وتفيض بالسنة تمتد خلال شوارعها
وقنى من النيل تسقيها وتسير وإياها (ص ١٠٦)

ولقد بنيت المسرحية على شخصية إخناتون الغنائية فهو
خيالى النزعة يحب زوجته التى ماتت ويبيكها ، فتوهمه أمه
بلعبة مع الكهنة أنها عادت للحياة ، لم تكن البديلة سوى
نفرتيتى . لقد كان إخناتون يعيش حزنا عاصفا على زوجته
يرثيها بعمق حتى جاءت شبيبتها نفرتيتى فأصبح يتغنى بها ،
ولقد كان حالما يرى الحب والسلام ويدعو إليه فكان أن ثارت
عليه الأقاليم التابعة لمصر فى الشام كما ثار عليه كهنته . ولم
يدفع الناس الضرائب فخلت خزانة الدولة ، وكان أن تهالك
لايدرى إذا كان ماصنع هو الصواب أم أنه مخطيء ، إن
يرفض حمل السلاح ، وقائده المخلص حور محب بجواره
حتى لحظة احتضاره . وتختم المسرحية متضمنة بعض
أشعار إخناتون فى إلهه ..

بجمالك تحيا العيون
وبنورك تشفى القلوب
أيما قلب تعمق فهناك الحياة الحق
لاصلة للفقر فى قلب أنت فيه
رب اسمعنى صوتك العذب حتى فى أرواح الشمال
وأعد يارب لأعضائى بهواك شبيبته والجمال

مد لى كفيك القابضين على الأرواح
أقبلهما فإذا أنا مبعوث حيا
.....

نادى باسمى فى تيه الأبد
يعلو من جوفه صوتى لبيك (ص ١٧٩ - ١٨١)
وبعد ذلك يموت وتكون هذه الغنائية ممثلة لنهاية حياة
الملك الشاعر .

★ ★ ★

وكما وقع باكثر فى مصيدة الغناء فقد وقع فيها
الشرقاوى . والاكثر من ذلك أن الغناء قد ازداد دوره فى
مسرحياته عما كان عليه فى مسرحية إختاتون . ولقد بنيت
مسرحياته باستثناء مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » على
أبطال يمكن أن يوصفوا بأنهم أبطال غنائيون . فجاسر
الشخصية الرئيسية فى « جميلة » شاعر ، وإن لم تذكر
المسرحية أنه شاعر ، ولكن سلوكه وحسه وتصرفاته تعبر عن
روح شاعر ، وكان الفتى مهران شاعرا بحسه وروحه وصفته ،
يتكلم غناء ومن حوله يغنون وسلمى بطلة المسرحية مغنية ،
لا تتكلم إلا غناء ، وحتى عدو البطل حسام النحاس الذى يمثل
شخصية متناقضة فى أخلاقها مع شخصية مهران جعلته
المسرحية شاعرا يؤلف الأغانى ، فالشاعر قد يكون بطلا وقد
يكون نذلا . وعوض الذى تخلى عن مبادئه الفتيان شاعر
يتنافس فى شعره مع مهران ، كما يتنافس معه فى حب

سلمى . ولم يكن الحسين فى مسرحية « الحسين ثائرا » ومسرحية « الحسين شهيدا » سوى شاعر ، وكانت شخصية محمود وشخصية كوكب وشخصية صلاح الدين شخصيات شاعرة تعكس أحاسيسها وعواطفها فى مسرحية « النسر والغربان » و « النسر وقلب الأسد » وكانت شخصية حازم ومقبل وليلى وإيمى فى مسرحية « وطنى عكا » شخصيات غنائية .

وقد تحقق بعدها الغنائى فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى من خلال حدث غنائى . فمسرحية جميلة مبنية على صراع الجزائريين ضد فرنسا . شعب أعزل يقاوم استعمارا متمكنا فى الأرض يملك قوى الدمار والضرب . ولعل الطاقة التى يمكن أن تدفع لمقاومة مثل هذه القوى هى طاقة الشعراء الحالمين بالمستقبل ، فكان أن تخلقت المواقف العاطفية المبنية على حب الأرض وحب الانسان .

وبنيت مسرحية « الفتى مهران » على العاطفة والحلم بالتغيير والتمسك بالمثل فى صراع العواطف والانفعالات عن الكيفية التى يتحقق بها هذا الحلم . فتخلق الغناء وعبر عن أحاسيس شخصياته وأزماتهم . ولم تبعد كثيرا مسرحية الحسين ثائرا والحسين شهيدا عن الغناء ، فهى قد بنيت حول مثل أعلى يجرى السعى لتحقيقه ، فشخصية الحسين ذات الجلال شخصية غنائية مملوءة بالعاطفة تنقل عاطفتها لمن حولها ، فالشخصية الغنائية تولد حدثا غنائيا وتنشر غنائيتها

على من حولها ، وتفرض صراعا فى الداخل للذين يقفون
ضدها ، ولقد كان الحدث فى مسرحية « النسر والغربان » و
« النسر وقلب الأسد » مبنيا على حدث يدفع للغنائية ، وهو
الصراع العربى الاسلامى ضد الصليبيين ووقفه صلاح
الدين فى هذا الصراع .

وذا كانت الشخصية والحدث غنائيين فى مسرحيات
الشرقاوى فإن ذلك قد عكس ظله على المسرحيات بحيث لعبت
الغنائية دورا مهما فيها .

وفى مسرحية مأساة « جميلة » ما إن يبدأ الاستدعاء فى
الحوار حتى تتكون الغنائية من هذا الاستدعاء ، فالصول جان
ليس من المفروض فيه أنه شاعر يحادث مبروك ، الذى يلصق
الاعلانات ، طالبا منه أن يعودا لما كان يقولان ، ثم يأخذ فى
الاستدعاء بعد ذلك بلا مقدمات سوى أن المسرحية تريد أن
يتعاطف الجمهور معه ليظهر رغبته فى العودة إلى فرنسا ،
حيث الأمان بعيدا عن أرض الجزائر فهو مرغم على مايصنع
فى الجزائريين :

انسيت أنى قلت يوما إننى أنوى الرحيل
لأعيش أيامى التى بقيت هناك فى فرنسا
بين المراعى والحقول على مهاد طفولتى
هناك فى الوادى الخصيب
وادى اللوار ... حيث الطلاقة والأمان
وكل ماحولى أليف لى حبيب

والأرض مترعة بألوان الثمار .. فأنا هنا فى وحدتى (٢١ ،
(٢٢

ويستمر الحوار بين مبروك وجان فلا يخرج الايقاع عن
الغنائية . لم تعد الغنائية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرقاوى
صادرة من مواقف غنائية أو من شخصيات غنائية فقط ، وإنما
أصبحت ملمحا عاما للمتجاوزين الذين ارتبطوا بحركة تحرير
الجزائر أو تعاطفوا معها وهى تمثل فى الفترة التى نشرت فيها
وقفة مع الجزائر .

وحتى الحوار المتعدد الشخصيات يبدو فى بعض المواقف
وكأنه قصيدة أو مقطوعة ذات صوت واحد ، بل تمثل وحدة
منطوق غنائى بانفعال واحد .

ففى ختام المسرحية تسمع جميلة وجاسر أصوات انفجار
جاسر : اسمعى آه ما أروع هذا كله ... إنهم إخواننا
جميلة : ذلك الصوت الجسور ... يتحدى كل
شئ إنه عاد يدوى من جديد
يحمل الرعب إلى أعدائنا

جميلة : إنه صُوت الجزائر ... سيدوى دائما .. يحمل
الأمس إلى أطفالنا

جاسر : إنه وقع خطى المستقبل الزاحف يأتى من بعيد
التحيات إليكم يا أصحاب اضربوا أيضا لكى تستخلصوا العالم
من هذا العذاب (٢٦٨)

وإذا ما حذفنا اسم جميلة أو اسم جاسر فإن الحس الانفعالي والعاطفي لا يتغير . وإذا كانت هذه القصيدة لشاعر غناني أو وضعت في أى جزء من المسرحية فإنها ستؤدى نفس الدور الذى يراد لها . لذا فإننى أرى المسرحية بغنائيتها تمثل في الفترة التى نشرت فيها المسرحية (فى ١١/٧/١٩٥٩ حتى ٢١ نوفمبر فى صحيفة الشعب) تنويعا للشعر الغنائي العربى الذى غنى فى النصف الثانى من الخمسينيات للجزائر وحربها وأبطالها ، فالغنائيات المسرحية لا تكشف الشخصية ولا تمتد فى الحدث بقدر ماتعبر عن الحس العاطفى لمأساة الجزائر .. مع الاستعمار ورؤية الشعر الغنائي لها .

ولا تخرج مسرحية « الفتى مهران » فى غنائيتها عن مسرحية « جميلة » والفرق بينهما أن مسرحية جميلة تؤدى بلا قناع فى التعبير عن الواقع ، أما الفتى مهران فتؤدى غنائيتها بقناع ، وهى تعبر عن الواقع فقد استخدمت خلفية تاريخية بلا تاريخ ، أى أنها تعطى الحس بالتاريخ دون أن يكون وراءها حدث تاريخى محدد تعبر عن أزمة الحكم وأزمة الجماعة ، والصراع بين أن نحارب من أجل الحرب أو نحارب من أجل صد العدو المغير . ويكون مهران شاعرا كبيرا كما هو بطل كبير غير أنه لا يغنى بمفرده . وإنما تغنى معه سلمى حبيبته ومى زوجته وأسامة وهاشم من قيادة الفتيان ، وعوض والفلاح صابر والراعى وعمدة القرية طه وحسام ، وحين يبدأ الغناء تتلاشى الفوارق بين الشخصيات فهى غنائيات تتغنى

بالحب والقدوة . ولاتتوقف الغنائيات عند حدود القصائد والمقطوعات ، وإنما تتطور لتشمل الحوار الذى يدار بين الشخصيات ، إذا حذف منه اسم الشخصية يصبح مقطوعة واحدة بصوت أو بأكثر من صوت بشكل أوسع مما برز فى مسرحية جميلة ، فهو هنا يصبح جزءا من العادة يلتزم بها الشاعر حتى إن الفصل التاسع فى معظمه يتركب حوارا تركيبيا غنائيا . يظهر ذلك فى الحوار بين عوض ووائل وأسامة ، ثم الحوار بين مهران وزوجته مى ثم يصل الحوار قمة غنائيته بين سلمى ومهران .

مهران : هذا الليل والأهوال ياسلمى وانت
سلمى : لاتدنى يافتى الفتيان ، إنى
مهران : (مقاطعا) أه ما أثقل وقع الليل من فوق ضلوعى
سلمى : ودموعى فى الليالى السود لم تعرف دموعى أنا
ماملت لانسان سواك (ص ١٧١)

وتأخذ فى إنشاد قصيدة من واحد وثلاثين سطرا ، ويستمر الغناء حوارا حتى يظهر عوض وأسامة ووائل ليتغير الإيقاع ، ولكن الغناء لا يغيىب وإنما تخفت حدته . وتظهر فلاحات يتحدثن غناء ، ويستمر هذا الحس العاطفى حتى نهاية المنظر . وتختتم المسرحية بمقطوعتين غنائيتين جماليتين من سلمى وصابر ، بينما مهران فى الرمق الأخير يردد كل مايقال

صابر : سننطلق

سنخوض معركة المصير بلا دروع أو خوذة ضد اللصوص
الدارعين

نحن الذين يموت أفضلنا ليحيا الآخرون بلا دموع
نحن الذين صدورهم كظهورهم مكشوفة للطاعنين
لم ينعكس وهج على جبهاتنا وعروقنا من هذا يؤججها لهيب
الشوق للمستقبل وسننتلق .

(ص ٢٢٩)

لا يتغير هذا الحس الغنائى فى مسرحية « وطنى عكا » فهى
تمتلىء بالشعر الحماسى لطبيعة الموضوع ، ويشتعل الشعر
الغنائى فيها بحرارة الإحساس بالثورة والألم مما حدث ومما
يحدث لأبناء فلسطين المحتلة ، فحازم يقدم تبريرا للهزيمة
بغنائية خطابية : نحن انهزمنا قبل يونيو يابنى .. قد انهزمنا
منذ حين

نحن انهزمنا منذ كبلت السواعد
والعدو يكاد يفرس مالدیه من البواتر فى الصدور
نحن انهزمنا منذ واجهنا الخصوم بصدورنا
والشوك يعمل فى الظهور
فلنعتبر من كل ذلك حين نضرب من جديد
فالنصر فى التحرير غار لا يصغره العبيد
لن يصنع الحرية الكبرى سوى الأحرار وحدهم بحق ..
المرء يأخذ ما استحق^(٧)

وفى مسرحية « الحسين ثائرا » يبرز هذا الغناء واضحا ،
فالصراع بين الخير والشر والحقيقة التى تضيع تجسد

أحاسيس الحسين لتعبر عن أزمة الامام الصالح ، الذى يحارب حاكما ظالما يفرض سلطانه بسيفه وذهبه ، ويطلبه واحد من أقرب المخلصين له بأن ينحنى للإعصار ويصنع ماشاء بعد ذلك ، إن عليه أن ينجو بنفسه أولا ، أى يبايع يزيد فى مواجهة تهديد معاوية ، ثم ينقض البيعة بعد ذلك ، إلا أن الحسين يرفض فيرد متغنيا بالفضيلة وبالمثل الأعلى الذى يمثله :

أه ما أهون دنياكم على طفل الحقيقة
هكذا قد أصبح الخير طريدا يتوارى فى الخرق
وغدا الحق شريدا
يدربه البغى من أفق لأفق . (ص ٦٣)

.....

وتصل القصيدة إلى واحد وخمسين سطرا ، وهى ليست القصيدة الوحيدة الطويلة فى المسرحية ، وإنما تتعدد القصائد الطويلة فيها ، وهى مسرحية « الحسين شهيدا » . فالحدث الغنائى ممتد فى المسرحيتين وتنتهى المسرحية بغنائية يلقيها الحسين حزينا منفجرا ، بدايتها :

ماعاد فى هذا الزمان سوى رجال كالمسوخ الشائعات
وينهيها بقوله فى عزم : سيروا على اسم الله لاتهنوا فنحن بنو
أبيها سيروا بنا نستخلص الانسان من عار العذاب
(ص ١٥٧ - ١٥٨)

لتبدأ بعد ذلك مسرحية « الحسين شهيدا » تنتمى للمسرحية

الأولى فى بادية بجنوب العراق على مقربة من كربلاء
والمعركة على الأبواب فقد بدا للحسين ورجاله أنهم اقتربوا
من الكوفة ، فإذا برايات الأعداء تقدم نحوهم ، يأخذ الحوار
الغنائى بينه وبين الحر الرياحى المكلف بالقبض عليه . وتبرز
شخصية الحسين النبيلة وهو يقدم الماء للأعداء . وتتطور
الأحداث ليحاصر الحسين . ووسط الأحران يزداد رونق
الغناء وصفائوه :

زينب : قد نشأنا يا أخى فى الحزن .. فالحزن كتاب العمر
كله

الحسين : إنما الحزن طويل وثقيل ووبيل
سكىنة : أنا لا أعرف والله لماذا كلما حلت بنا الأحران زاد
الله أفراح أمية .

الحسين : حكمة الله دقت يابنية
زينب : كان جدى هو أيضا مبتلى بالحزن حتى عندما
ينصره الله بإحدى الغزوات لم يكن يشرب كأس
النصر إلا مترعا بالدمعات يوم بدر يوم تلك الفرحة
الكبرى ابتلاه الله فى إحدى بناته
سكىنة : إننا بيت جزين يا أبى فلماذا كتب الحزن على بيت
النبوة^(١)؟!

وكما ختمت مسرحية الحسين ثائرا بقصيدة غنائية ختمت
أيضا مسرحية « الحسين شهيدا » بقصيدة غنائية من ثلاثة
وثلاثين سطرا تحمل نبوءة بالخزى والخسران الذى ينتظر

المستقبل ويدعو فيه للنضال المستمر من أجل الحق :
فلتذكرونى لابسفكم دماء الآخرين
بل فاذكرونى بانتشال الحق من ظفر الضلال (ص ١٥)

ولاتخرج مسرحية « صلاح الدين : النسر الأحمر » فى
جزئها الأول « النسر والغربان » وجزئها الثانى « النسر وقلب
الأسد » عن بقية المسرحيات ، فقد اعتمدت بشكل أساسى
فى بنيتها على القصائد والمقطوعات الغنائية - ولقد بدأ الجزء
الأول بموقف مسرحى مثل الحوار فيه حركة تدفع الحدث
للأمام ، حتى ظهرت كوكب لاعبة خيال الظل الشخصية
العاطفية صاحبة الموقف ومحمود وصلاح الدين فأخذوا
يعكسون الحس الغنائى فى المسرحية . وتوجه كوكب حديثها
لعليش ممثل السلطة الذى بدأت تصارعه ويصارعها منذ
البداية وقد شتمها فترد عليه :

أعرفت الأغنية المشجبة إذا احتضرت فى صوتك بغتة
ماذا تعرف عنا أنت ؟!
أعرفت الذعر يزلزل أعماق الانسان فيخشى النامة واللغة ؟
أعرفت القهر يحطم أنبل ما فى النفس ؟
أعرفت الحلم بأن تسبح فوق الأفاق .
وأن يجتنى سعادات لم تعرف بعد
فتقعدا أثقال الأمس ١٩ (٨)

وينتهى الجزء الأول من المسرحية نهاية غنائية من صلاح
الدين يتحدث فيها عن العدل « فأين العدل المطلق ؟

ويناقشه محمود ليختم الحوار بكلمة صلاح الدين :

لتليق الدنيا بالإنسان .. بأن يحيا فيها الإنسان (ص ١٤٧)

ويستمر الجزء الثانى من « النسر وقلب الأسد » فى نفس الإيقاع الغنائى وحتى غنائية الخاتمة لاتتغير بشكلها الحماسى وحسها الغنائى . فمحمود يحدث كوكب حديثا غنائيا طويلا يوجهان فيه النصح لصلاح الدين :

كوكب : أقم البناء على دعائم الإخاء .. وشده بالحزم
يستقم البناء .

محمود : كيلا تضيع دماؤنا .. نحن الذين نصوغ من دما
الشروق وروعة الزمن السعيد

نحن الذين تهب من دما على دنياكم روح الكفاح
وبذاك تصنع من دمي وأنا الشهيد .. منارة الفجر الجديد

كوكب : وبذاك تصنع من دم الشهداء فى ظلمات الليل
بارقة الصباح (ص ٢٦٠ - ٢٦١)

ويمكن أن نؤكد فى الحديث عن الغنائية فى مسرحيات
عبدالرحمن الشرقاوى أنها لم تعد صادرة عن مواقف غنائية
أو شخصيات غنائية فقط ، وإنما أصبحت ملمحا عاما لحوار
الشخصيات حتى إن كل مسرحية من هذه المسرحيات التى
ذكرنا يمكن أن يستخرج منها ديوان غنائى كامل فى موضوع
واحد وإن تغيرت عناوين القصائد والمقطوعات ، وإذا أخذنا ،
على سبيل المثال ، مسرحية « جميلة بوحرید » فلو جمعت

القصائد والمقطوعات التى قيلت على لسان جميلة وجاسم لكونت ديوانا كاملا عن حرب تحرير الجزائر ، وهكذا يمكن أن يقال عن كل مسرحية من هذه المسرحيات . ومهما يكن رأى فى الشعر الغنائى الذى حققت به المسرحيات ، فإنها ساهمت مساهمة فعالة فى ضعف الحركة المسرحية ضعفا شديدا حتى إنى لأشعر أنها لاتصلح للتمثيل بقدر ماتصلح للقراءة . وأى محاولة ناجحة لتقديمها على المسرح تتطلب شيئين :

الأول : أن تعد إعدادا جديدا بأن تحذف الكثير من القصائد والمقطوعات الغنائية لتسمح للنص بالحركة على المسرح بديلا عن ذلك البطء الذى أوقعتها فيه النصوص الغنائية .

والثانى : أن يكون الممثل المؤدى للشخصيات موهوبا ومقتدرا على إنشاد الشعر بحيث يتمتع النظارة بقدرته حتى لا يصيبهم بالملل .

وربما يؤدى ذلك لها بعض النجاح ولاسيما أن هذه الغنائيات قد زادت حتى على ماصنع شوقى فى مسرحه .

وإذا كانت الغنائية قد مثلت عنصرا هاما من عناصر المسرح الشعري عند باكتير وعبدالرحمن الشرقاوى فإن السرد يمثل العنصر الثانى والهام فى مسرحهما .

- ب -

لقد لعب السرد دورا هاما فى مسرحية باكتير « إخناتون »

إذا لم تقدم جميع الأحداث على خشبة المسرح . وربما كان ذلك لصعوبة تقديمها على خشبة المسرح وسهولة تقديم الحدث سردا .

لقد بدأ ذلك فى مقدمة المسرحية التى تشمل المنظر الأول وكان المنظر يتكون من قبو داخل معبد أمون بطيبة حيث يعقد جماعة من كهنة أمون مجلسا سريا يناقشون فيه أمورهم ويظهر جابى ، واحد من الكهنة يتحدث عن إخناتون والخوف منه :

إن فى قصر فرعون هذا القصر الجميل
حية رقطاع نمتها برارى الشام (ص ٢)

ويعود جابى ليخبرهم بما يحدث فى القصر وبالخوف من أن يقضى عليهم هذا الأمير .

وفى الفصل الأول ، وهو المنظر الثانى ، يتم حوار بين الأمير إخناتون ووالدته تى يتحادثان فيهما عن وفاة زوجة إخناتون وحزنه عليها .

ويتكرر السرد فى هذا الفصل عن هذا الموضوع . تسرد المربية ما حدث لنفرتيتى عندما حاولوا تغيير صورتها لتنطبق على صورة زوجة إخناتون المتوفاة .

وفى الفصل الثانى ، وهو المنظر الثالث تبدى الملكة تى أحزانها لبعد ابنها عنها ، فتخبر عما يحدث بين ابنها إخناتون وبين زوجته وقوة تأثيرها عليه . وفى الفصل الثالث ، وهو

المنظر الرابع ، تسرد تى أخبار مرض إخناتون وموقف
الأعداء منه وحالته النفسية التى يعيشها فى لحظاته الأخيرة .
.....

وإذا كان السرد قد أخذ مكانا كبيرا فى مسرحية
« إخناتون » فإن مسرحيات الشرقاوى أيضا لم تستطع أن
تتخلص من السرد ، اعتمدت عليه فى بنيتها غير أنه حدث
تغير فى طريقة السرد ، إذ اختلط بالغناء فلم تترك المسرحية
الحدث يروى دون أن يطعم بالانفعالات والعواطف ، وأصبح
السرد بذلك مغلفا بالغناء أو غلفت بعض قصائد الغناء
بالسرد . باستثناء مسرحية « عرابى » التى اعتمدت عليه
اعتمادا أساسيا فى بنيتها . وقد أدت الجودة السرد لتبنى
عليه لوحات مسرحية فيبدأ المنظر الأول بقائد المجموعة
يتحدث عن المعاناة التى مزقت الأمة وجعلتها أما شتى ، فلم
يعد الواحد لصيقا بأخيه ، وإنما أصبح خصما لدودا له ،
حتى ظهر عرابى .

وتروى المجموعة عن عرابى وتجمع الناس حوله ، ثم يتم
السرد فى حوار متبادل بين المجموعة كاشفا عما حدث فقد
بايعه جميع الشعب حتى الملاك المستغلون وبسطت الثورة
أيديها لهم وهى معيدة لهم الحق والعدل ، وكان ذلك سبب
حربه . والمجموعة تلعب دور الراوى فى سردها للحدث :
المجموعة : ولهذا حاربوه .

ثم قالوا عنه مصاص دماء .

القائدة : هكذا ما أيدوه أول الثورة إلا .
ليفيدوا منه فى بعض صراعات المصالح
القائد : ادركوا أن انتصار الشعب يعنى أنهم لن يحكموه
القائد : فإذا هم يتصافون لكى يبقى لهم ما اغتصبوه .
(ص ١١)

ويستمر دور الجوقة كلما ظهرت فى سرد الأحداث لتبدأ
عند نهاية السرد لوحة من حياة عرابى قبل أن تبدأ الثورة .
وقد أراد الحزب الوطنى أن يكون الأمر شورى فأنشئ مجلس
الشورى ثم انفض .

المجموعة : وكان على خديوى مصر أن يختار بين النائب
والمخلب فأما حزبنا الوطنى وهو يريد
شورى

قائد المجموعة : وأما بطش أصحاب رموس المال من تجار
أوربا

المجموعة : فأنشئ مجلس الشورى
ولما هم أن ينظر فى بعض شئون المال فوضوا
مجلس الشورى فلم ينفض بل أوشك أن
ينفض (ص ٦٧)

وتمضى الجوقة فى سرد الأحداث دون أن يتغير وضعها ،
وحتى حين تدخل الجوقة فى لوحة الأحداث فهى تدخل لتسرد

الوقائع . ولايعنى ذلك أن الجوقة انفردت بعملية السرد ، فإن بعض شخصيات اللوحات المسرحية كانت تقوم أيضا بسرد بعض الوقائع فالمسرحية كلها محاولة لتقديم حياة عرابي من خلال حوار بين الشخصيات كان للسرد دور هام فى تكوينها ، ولايصعب تتبع الحوار السردى فى هذه المسرحية أو فى غيرها من المسرحيات فهى سمة عامة للمسرح العربى مرتبطة بفنون الفرجة الشعبية ، لم يستطع الشرقاوى أن يتخلص منها . وإذا كان الشرقاوى ومعه باكثر قد وقعا فى مصيدة السرد فإن مسرحهما أيضا لم يتخل عن العنصر الهام من عناصر الفرجة الشعبية وهى الحكاية .

- ج -

والحكاية تمثل العنصر الثالث من عناصر الفرجة الشعبية التى تأثر بها المسرح الشعبى . ولم تستطع مسرحية « إخناتون » أن تخرج عنها . فالمسرحية تحكى قصة إخناتون منذ طفولته حتى وفاته فهى أقرب إلى أن تكون سيرة إخناتون .

لقد قسمت إلى خمسة أقسام ، وأعطى النص لكل قسم منها عنوانا ، وأخذت المقدمة عنوان « المؤامرة » وقدمته تمهيدا لموقف الكهان من الطفل إخناتون وخوفهم منه ومن أمه فهم يتصورونها حية رقطاء تسعى لتقليص نفوذهم .

سادى :

اتسمى ملكة مصر الجميلة أفعى ؟

جأبى : هى شر الأفاعى وأخطرأ سما (ص ٥ ، ٦)
ویدخل الكهان فى حدیث مفصل عن الملكة الشامیة والملك
أمفوفیس . ویأخذ الفصل الأول عنوان « البعث » ویقدم فیه
أحزان إخناتون ویحكى عن زوجته التى كان یحبها وحزنه على
وفاتها ثم محاولة الأم أن تستبدل بها فتاة أخرى توهمه أن
الإله أعاد إلیها الحیاة ، ویختم الفصل بطقوس البعث وتصدق
الموسیقی بلحن الصلاة وتسطف المجامر بالبخور بینما یرتل
الكاهن على نغمات الموسیقی صلواته وتسبیحاته .

سبحوا اسم آتون مجدوا ذكره
أیها الصالحون رددوا شكره (ص ٥٥)

وبعد أن ینتهى من صلواته یتقدم إلى الجثمان المسجى
الذى هو فى الحقیقة لیس جثمانا ، وإنما هو نفرتیتى بعینها
فینادیها الأمير فترد علیه فیتقدم نحوها وتستقبله فاتحة
ذراعیها :

الأمیر : (یتقدم إلیها) تادو روحى

نفرتیتى : (تفتح ذراعیها تستقبله) زوجى أمیرى :

ویدأ الفصل الثانى وهو بعنوان « الإیمان » - فى مخدع
نفرتیتى ویظهر إخناتون على مقعد صغیر بجانب السریر ینظر
تارة إلى نفرتیتى وتارة إلى السماء الصافیة المرصعة بالنجوم
من نافذة مفتوحة أمامه تطل على الحديقة والشموع مضاءة
فى أركان الغرفة فالوقت وقت السحر ، وهو ینأجى إلهه .

ويبدو من هذه المناجاة أن إخناتون قد استقر إيمانه بإلهه
أتون ، وهو يسبح لإلهه ويمدحه ويثني عليه أن منحه الحبيب
وأعاد إليه نور اليقين ، ويعد إلهه بأنه سيحطم أصنام الدنيا .
لقد منحه الحب والقوة ليواجه العالم .

هذا الصنم الغافى : هل يعلم أنى
سأحطم أصنام الدنيا بيديه الناعمتين
وستشرق من وجهه أنوارك فى العالمين
ربى لاتسخط علىّ إذا أسلمت فؤادى إليه
ما أعبده يارب ولكن أعبدو وجهك فيه
عادنى اطمئنأنى إليك من اطمئنأنى إليه
وهدانى إلى الايمان بحسبك إيمانى بجماله
كيف أثنى عليك إلهى بأى لسان (ص ٦٣)

وتأخذ التفاصيل القصصية فى حياة الفرعون ، فهو
لاينام الليل بل يأخذ فى التهجّد ثم يقترب من نفرتيتى
فيقبلها ، وتقوم فيعانقها . ثم تدخل الملكة تى التى تكشف
أهزانها لحب إخناتون زوجته ويتبين من حديثها أن زوجها
أمنوفيس مات ، وأنها وحيدة تحاول أن تسترد ابنها من
زوجته ، وتحاورها الوصيصة تى فى احساسيسها . ويظهر بعد
ذلك أن نفرتيتى حامل فى طفلها الاول . وينتهى الفصل
بصيحة من الفرعون وهو فى سريره . فقد رأى رؤيا تظل
مستمرة فى صحوه فهو ينظر إلى عينيها فيرى بقية الرؤيا .
وتكون هذه الرؤيا نبوءة لمصر .

وينتقل الفصل الثالث والأخير إلى مدينة الأفق . وتتضح فيه المشكلات التي أصابت إخناتون من جراء عقيدته . فقد دفعته زوجته لانشاء مدينة جديدة هربا من أمه لتبدأ بداية جديدة فى علاقتها بزوجها وهى تقف بجانبه بقوة فى دعوته الجديدة . وتبرز التفصيلات الخاصة بمشاكل الفرعون والدين الجديد . فقد فقدت ممالك مصر فى سوريا ، وبدأ الحثيون والآشوريون يهاجمونها . وظهرت مؤامرات الكهان وأصبح الأمر فوضى . وأخذ كثير من رجال إخناتون يهربون منه لينضموا الى الكهان ، حتى الجند تركوه ولم يبق معه سوى زوجته وقائده المخلص حور محب .

والفصل الخامس يعنون « بالاحتضار » ويرى فيه إخناتون فى غرفته فى قصره وعلى سرير مرضه ، ويظهر فى الفصل نفرتيتى وتاي وسمنقارا زوج ابنته الذى يشعر بأنه أخطأ فى تزويجها له كما يظهر أبى من رجالاته المخلصين وقائده حور محب . لقد اشتركت الأحداث حوله والعلة فى إنهاكه ويبدأ فى الشك فيما أمن به ، فهو لم يحقق شيئا ، لينتهى الفصل بعودة الإيمان له ، ولكنه يتغير فلا بد أن يصحب الإيمان سيف يدافع عنه . ويموت الفرعون بعد أن تكون المسرحية قد قصت كل ما يخصه ويخص حياته وعالمه . ومع أن المسرحية تعبر عن مأساة إخناتون فإنها لم تتكثف لتصبح تراجيديا ، وإنما أصبحت حكاية ممسرحة ، هذا بالإضافة إلى كثير من التزيادات فى وصف العواقب والاحاسيس ، وكذلك القصائد

الطويلة التي دخلت النص فرملته وكان يمكن أن يستغنى عن بعضها .

ولا يمكن إغفال الحكاية فى مسرحيات عبدالرحمن الشرفاوى ، غير أنه من الواضح أن الحكاية الفرعية التي تحكيها الشخصية قد اختفت إلا فى مسرحية « وطنى عكا » فحازم يحكى لكاتب أوربى قصة الملك الذى ضحك ، وفيها يروى بسهولة وسلاسة عن ملك شديد الفطنة كان يطرب من نكت الحكماء ، ويعفو عن قول السفهاء ويوزع كل عطاء بالحكمة ، ومن يعترض عليه يثاب بضعف عطاء المتملق ، لاحظ يوما أن الشعب قد ابتعد عنه وبحث عن السبب ، فعرف أن مكانته قد هانت عند الشعب ، وفكر أن يتملق الشعب فتزوج بنت الحوذى ، فقالوا رجل متقلب جرب كل الأساليب لترضية الناس فلم يفلح ، فضاق وهاجمه أرق ملكى حتى أوشك أن يتلف ، وقام ليبحث عن سلوى تنقذه من أظفار الخوف فدعا جميع الحكماء والسفهاء ، وأعطى كلا منهم سيفاً وأعلن عن مكافأة لمن يبقى منهم حيا ، نصف ملكه ، فقامت المذبحة ورأى الملك رعوس رعاياه تسقط ، واصطدم برأس حكيم مترد ورأس سفیه متمرّد ،

فضحك الملك وسرى عنه .

كان حازم يرد بهذه القصة على الكاتب الأوربى وهو يضحك .

وإذا كانت هذه الحكاية قد أقحمت في النص فإن مسرحيات الشرقاوى جميعا تدخل في إطار الحكاية .

ولقد تطورت الحكاية في مسرح عبدالرحمن الشرقاوى إذ اتجهت إلى السيرة ، أى أنها امتدت امتدادا كبيرا . وهذا ما أدى بمسرحياته جميعا إلى أن تتضخم فهي قد أصبحت محاولة لمسرحية سيرة ، ومع أن هذه المسرحيات تنقسم إلى قسمين : القسم الأول عصرى ، يتعامل مع الحدث في العصر الحديث كما في مسرحية جميلة ، ووطنى عكا ، وعرابى زعيم الفلاحين ، والقسم الثانى يتعامل مع التراث فى شكله التاريخى أو فى روحه مثل مسرحية « الحسين ثائرا » و « الحسين شهيدا » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « الفتى مهران » فإن جميع هذه المسرحيات ذات الحس الحديث أو التراثى تتجه إلى السيرة الشعبية فى بنيتها ، فمسرحية « مأساة جميلة » تحكى سيرة الحرب الجزائرية وبطلها جاسم وجميلة . ومسرحية « وطنى عكا » تحكى سيرة المجاهدين الفلسطينيين فى مواجهة الاستعمار الصهيونى بعد حرب ٥ يونيو سنة ١٩٦٧ وإن كانت تقدم لوحات تسجيلية عن حياة الفلسطينيين فى الأراضى المحتلة ، فهي بذلك تقترب من مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » التى اعتمدت على البطل وتقديم سيرة حياته النضالية . أما المسرحيات التى اتصلت بالتراث فقد اتصلت اتصالا وثيقا بالسيرة ، فالحسين ثائرا والحسين شهيدا هما امتداد لسيرة بطل واحد هو الحسين ، ومسرحية صلاح الدين النسر الأحمر التى

تتكون من جزئين هما النسر والغربان والنسر وقلب الأسد هي سيرة البطل صلاح الدين ، أما الفتى مهران فهي سيرة استمدت روح البطولة من بطل السيرة الشعبية ، فهي تحكى سيرة البطل مستمدة الجو والحركة من بطل السيرة الشعبية ، مسرحياته جميعا تتحدث عن بطل تقوم الجماعة به ، ولا حياة بدونه ، والجماعة نفسها تعرف ذلك وتحرض عليه ، ولا فرق في ذلك بين المسرحيات المستمدة من التراث أو من المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث .

وتقدم مسرحية الفتى مهران صورة مجسدة عن البطل بشكل واضح ، فالفتى مهران قائد الجماعة وبطلها ، تتغنى بشعره وتأتמר بأمره ، فهاشم الذى ذهب إلى السند للحرب مع السلطان يظهر لزوجته وكأنها تحلم ليقول لها إنه لن يعود ، وإن عليها أن تملأ الدنيا غناء بأناشيد زعيمه . وهو فى هذه الأشعار يحيا . (ص ٨٠) ولا يقعد البطل مهران شئ عن أن يؤدى دوره البطولى للجماعة ، حتى والسل يأكل صدره ، فهو يشعر أنه حين يشهر سيفه فى صراع الحق والباطل ، فإن فى الأصلاب منه ألف جن ، إن شيئا لا يقعه حتى لو بصق دماء (ص ١٥٥) ويقف منه حاسده وعدوه موقف الرفض ، ومع ذلك فهو يعرف رأى الجماعة فيه . فهي تراه فوق العيوب والذنوب لا يخطئ أبدا ، إنه الشئ الضرورى لهم وماعداه فضل ونفاية (ص ١٥١) . وحين يتهم مهران فى سلمى زوجة صديقه وتلميذه هاشم يرد أسامة على التهم بأن مهران معصوم ، فهو الذى يحمل فى أعماقه أزهى تقاليد الفتوة

(ص ٢٣) ويرفض الفلاحون أن يقتنعوا بأنه سقط فهم يصرخون كل شيء ساقط إن كان مهران سقط . (ص ١٧٥)
فللبطل تاريخه مع الجماعة ، فله فضل عليهم ، لقد غامر بحياته حتى الموت ، وكم كابد حتى يأتى بالقمع فى وقت لم يكن لديهم فيه كيل شعير ، وحين يبلغ الفلاح صابرا التهمة التى ألصقت بمهران يتحدث بتأكيد « إن الفتى مهران معصوم فمن ذا شوهه » ص ٢٠٥ .

ولقد أخذت مسرحية الفتى مهران تمسرح تاريخ بطل فى مواجهة أعدائه ، وتنقل تفصيلات حياته وحياته المحيطين به بدقة تجعل المسرحية تفقد التركيز . فالنص لم يتخذ لحظة من لحظات البطل ليبنى عليها بناء المسرحى ، وإنما اتخذ حياة البطل كلها موضوعا له .

وإذا كانت شخصية مهران خارجة من ذهن عبدالرحمن الشرقاوى ليبنى عليها مسرحية تقدم حياة البطل المخلص ، فإنه فى مسرحيتى الحسين ثائرا والحسين شهيدا استمد شخصية تاريخية من تراث الجماعة ، وحياتية من رؤية الجماعة لها ، فهى تمثل بالنسبة للجماعة واقعا يتغنون به ، وكثيرا ماتتحول هذه الشخصية إلى العقيدة المعيشة ، فبطولة الحسين جزء من إيمان كثير من الجماعة العربية ، فهو رجل المبادئ الذى ضرب المثل الأعلى للدفاع عنها حتى الشهادة فتصبح مبايعة البطل تقربا إلى الله وتكفيرا عن الذنوب :
سعيد :..... فقد أقسم الناس ألا يصلوا بغير الحسين .

ابن جعفر : بغير الحسين ولكنكم قد خذلتم أخاه
سعيد (مقاطعا) : فنحن نكفر عن ذنوبنا ونندم على كل
ماكان منا
ونحن نبايع توبة إلى الله .. فالله فى التائبين
(ثار الله ص ٧٤)

لقد وضحت المسرحية الموقف الدينى لانصار الحسين
منه كبطل مرتبط بعقيدتهم مؤد لخلصهم .

فهو الامام الذى لا يخفى على الناس النصح ولا يكذبهم
« إن أولى الناس بإمام الحق أن يخلص فى النصح لصحبه .
هكذا يتبعه الناس على نور اليقين » « الحسين شهيدا »
(ص ١٤) حتى قتلة الحسين كانوا يعرفون أنه البطل وأنه
على حق وأنهم على باطل فالعريف يخاف أن ينظر إلى عينيه
وهو يموت ، وحين يسأله عمر بن سعد أمير جيش الكوفة أن
يأتى برأسه له ماشاء من المال يرد عليه بقوله « ما انتفاعى
بعد هذا بكنوز العالمين ١٩ » (ص ١١١) . ويذكر العريف
« أن فى عينيه نورا هائلا يصعق من ينظر له » فيرد عليه زيد
يؤكد ذلك : « نظرات فاض منها من جلال الله .. مايجفل منه
عارفوه .. نظرات كشعاع الحق » .

يتحول الحسين وهو ملقى على الأرض جريحا ينزف فى
الرمق الأخير إلى قوة أكبر من قوة أعدائه ، فالقائد نفسه
خائف وجل ممزق يشعر بالآلم وبالندم لما صنع .

عمر : (منهارا فجأة) يا للشقاء فما احتيالى حين يأمرنى

يزيد

هوذا كتاب منه يأمرنى بقتل بنى على أجمعين ..
يا للحسين .. ويا لآلامى ! .. ووا ندمى العظيم
إنى أمرت بأن أعود لهم به أو لا أعود . (ص ١١٢)
ولانتوقف المسرحية عن تقديم التفاصيل الخاصة
بالحسين وبالصرع بينه وبين بنى أمية حتى بعد وفاته .
فإن خيال الحسين يظهر ليزيد فى نفس البرية التى
استشهد فيها الحسين ليعلن له : « إن مثلى لايموت .. رب
ماض .. لايفوت » (ص ١٤٦) فالبطل باق مستمر لاينتهى .
ومن هنا لم يتوقف الشرقاوى عن تقديم صورة البطل ،
فانتقل إلى شخصية صلاح الدين لتكون موضوعا لمسرحيتين
من مسرحياته « النسر والغريان » و « النسر وقلب الأسد »
وتتحدث عنه كوكب لاعبة خيال الظل وبنت من بنات الشعب
بأنه محارب يخوض حرب التحرير الكبرى يعيش على صهوات
الخيال صباح مساء (ص ٩٧) . وتذكر فى موقف آخر صلاح
الدين فى حديثها لمحمود بأنه السلطان المرتجى الذى مضى
ليظهر أرض البلاد من الغاصبين ، والمسرحية تستخدم
تفاصيلات عن حياة صلاح الدين وحياة الجماعة مغيرة فى
الموقف الواضح من البطولة فى مسرحيتى الحسين ثائرا
والحسين شهيدا للحديث عن أزمة البطل والجماعة فى
مواجهة الأعداء .

ولا تتغير صورة البطل فى المسرحيات المستمدة من الواقع الحديث ، فهو حياة الجماعة أيضا ، ولا حياة لها بدونه . أى ان المسرحية التى تعبر عن قناع يلبسه الماضى ليعكس الحاضر لا تختلف صورتها عن المسرحية التى تسقط قناع الماضى لتقدمه حيا للجمهور . ففى مسرحية « جميلة » يظهر البطل جاسر محركا للحدث وللثورة . والاستعمار يهتم كثيرا به ، فيعلن عن مكافأة كبيرة لمن يسلمه لهم . وتدخل المسرحية فى تفاصيل عديدة عن بطولته ومواجهته للاستعمار وحين قبضوا عليه فى نهاية المسرحية ، وهو يحاول إنقاذ جميلة من السجن تقول له بأسى (يا ليتهم قبضوا على كل المدينة ماعداك .. أياكون ذاك ؟! أنعيش فى الكابوس) (ص ٢٦٤) وهى بذلك ترى أن البطل هو المنقذ وأن القبض عليه قد يجعل الجزائر تعيش كابوسا ليس من السهل الصحوه منه ، وتؤكد ذلك فى أنهم دفعوا ثمنا باهظا حتى يبقى حرا يقاوم المستعمرين :

جميلة : إنا دفعنا فوق مايتخيل العقل المحدد من ثمن لتبقى أنت .. إنا احتملنا فوق مايتخيل الانسان من ألم لتبقى أنت ... أنت !

لقد كانت تشعر بالأمان وهو حر طليق ، ففى حريته حلمها بأن تتحرر وبأن يقبل فى الركاب منقذا لها وحين تراه أسيرا تتأسف فقد ضاع الأمل فى حريتها : « وإذن فقد حكموا على الآن بالاعدام حقا » ص ٢٦٣ . وتبكى فى انهيار لضياح الحلم .

وإذا كان جاسر البطل المنقذ فالجماهير فى مصر ترى
عرايى فى مسرحية « عرايى زعيم الفلاحين » البطل الموحد
لهم ، الذى لاقائذ غيره والذى أصبح به الشعب واحدا
ومتحدا :

المجموعة : فاجتمعنا خلفه وعدونا واحدا
لم نشعر بالغربة فى أرض الوطن
وتحدينا به غدر الزمن
وإذا بالكل فى الواحد .. حلم السلف الاول قد صار
حقيقة

فدعاه الناس فى كل قراهم واحدا
إنه الواحد لاقائذ غيره
فجميع الشعب قد أصبح فى شخص عرايى واحدا ..
واحدا متحدا . (ص ٦)

وتأخذ المسرحية فى تقديم تفاصيل خاصة بعرايى لتثبت
له البطولة . ولم تخرج مسرحية « وطنى عكا » عن هذا إلا أنها
لم تقف عند الواحد ، وإنما وقفت مع البطل جماعة ، ماجد
ومقبل وحازم ورشيد . وهى تدخل فى تفاصيل طويلة توضح
شكل السيرة أكثر مما توضح شكل التركيز المسرحى . وأنا
هنا لا أستخدم كلمة الملحمى ، فالسيرة شىء والملحمة شىء
آخر كما أن هذا المسرح لا يرتبط بأى صورة من صوره
بالمسرح الملحمى البريختى . إن هذا المسرح مسرح
مصرى ارتبط بتراث الجماعة وواقعها . وحتى النهايات كانت

نهايات لبطل من أبطال السير . جاسم يقبض عليه . ولكن
الأمل فى الحرية لايموت ومازال بطلا وهو فى أسرهِ ، وهو
يغنى مع جميلة فى النهاية بالسلام للانسان فى كل مكان .
وتنتهى « وطنى عكا » بالانفجار الذى يقتل الأعداء وبالفرة
فى تحقيق العدل والامل أن يتحرك ضمير العالم وليكن الصبر
الطريق حتى ينهزم الخصم .

أم رشيد : اضرب صرح الظلم الجاثم

أبو حمدان : بدد هذا الليل الداجى .. اضرب .. اضرب

لىلى : ارفع رأسك باسم العدل .. اضرب .. اضرب

ام رشيد : قم واضرب ليتحرك معك ضمير العالم ..
اضرب .. اضرب

أبو حمدان : فلنتخذ الأسوة من عنترة العيسى اكتم ألمك
واصبر حتى يصرخ خصمك .. واضرب .. اضرب .

فالبطولة مستمرة لا تتوقف . وعرابى فى نهاية مسرحية
« عرابى زعيم الفلاحين » يعود وحيدا من النفى يواجهه
الأصدقاء والأعداء ويظل صامدا ، فهو يعرف أن التاريخ
سيقول عنه كلمته ، فهو بطل واثق من أن الغد معه ، وقائد
الجوقة يتحدث عنه منصفاً إياه :

أيها الفتية ماضيعنا

إنه قد ضاع فى سوق البغايا واللصوص

هو من لم يتعامل قط إلا بالأمانة .

غاله فى يوم نحس مستمر
غائل الختل وشيطان الخيانة (ص ٢٢٧)

وفى مسرحية « الفتى مهران » تنتهى سيرته بطعنة من الظهر ، ولكن القتل لايعنى النهاية فهو مازال بطلا يعلن أنه لم يموت ، وأنه مازال كما كان ، ويطلب من رجاله أن يذهبوا لتحرير الرجال من السجون وتأمين الحدود ضد قطاعان القطار . وأن الزمان الحلو سيأتى إنه يبصره عبر الأفق والغد الوردى قادمًا يختال فى سرى الشفق وتعلن سلمى أنها ستغنى أغنياته فالأمل مازال حيا لم يغب بطعنة فى الظهر .

والبطل لم يموت فى « الحسين شهيدا » فهو مازال يظهر للطفاة يخوفهم فخيال الحسين يظهر ليعذب قائله وكما عطش الحسين يزيد فى البرية وينادى يامن لظامىء كأسا بعرشه ! وتمتد الثورة فى الرجال ولتصبح ذكرى تثار الحسين ثورة ممتدة .

وتنتهى مسرحية صلاح الدين فى جزئها الاول « النسر والغربان » بالأمل فى أن يشيع الحب فى الدنيا لتليق بالإنسان ، فهذا حلم البطل المخلص ، وينتهى الجزء الثانى بقرار صلاح الدين أن يعود للبلد الأمين لكى يصون طهارته حيث الحياة وكل مافيهما سيصلح بعد حين .

لقد كان البطل السبرى هو الشخصية الأساسية التى صنعت الأحداث فى مسرح عبدالرحمن الشرقاوى ومسرحية إخناتون لباكثير . وهذا ما أدى إلى أن تصبح هذه المسرحيات مسرحة لسير ، ولم تستطع أن تقف عند حدود

المأساة لتصنع تراجيديا . لقد تشكلت من خلال فنون الفرجة الشعبية وارتبطت بها ، فلم تستطع أن تخرج بعيدا عنها ، حتى ونحن نعلم أن باكتير دارس للمسرح الغربى والشرقاوى يعرفه كذلك ويذكر فى مسرحه أسماء أبطال شيكسبير وجملا من مسرحياته ، إلا أن الاطار التراثى للفرجة حكم القدرة على كتابة المسرح وشكلها بشكل مغاير للشكل الغربى بما يمكن أن يصبح معه هذا المسرح صورة لمسرح معبر عن واقع الأمة التى قدم لها هذا المسرح . وكان أهم عنصر من عناصر التأثير عليه هى السيرة الشعبية التى جعلته يرتبط بمسرحة السيرة واستخدام شخصية البطل كما قدمتها السير الشعبية وإن أضيف إليها من الواقع الكثير ، فلقد كانت هناك وظيفة محددة تدفع للكتابة وللتغيير فى حركة البطل ، لذا فمن الضرورى دراسة هذه الوظيفة لأنها ساهمت فى تشكيل بنية النص المسرحى بالصورة التى رأيناها .

★ ★ ★

الوظيفة

لقد تغيرت الوظيفة تماما عند باكتير والشرقاوى عما كانت عليه عند شوقى وعزيز أباطة . فلم تعد الوظيفة الأخلاقية هى الرسالة التى يضمنها الشاعر المسرحى عمله ، وإنما اتسعت الحلقة لتدخل دائرة الأيديولوجيا . وإن اختلف موقف الشعارين منها .

فمسرحية إخناتون لعلى أحمد باكثير تتناول الدين كقضية
 أيديولوجية وليس كقضية أخلاقية . فهو فى جميع مسرحياته
 يتغيا الحس الإسلامى ويدعوه . وفى هذه المسرحية تتسع
 رؤيته للإسلام فلا يتوقف عند الموقف الإسلامى الأخلاقى
 له ، وإنما يتعداه إلى الرؤية الأيديولوجية . فإخناتون يدعو
 لدين جديد يقوم على الحب يحلم فيه إخناتون بيوم يسود فيه
 السلام بين الناس ، فلا يبغى المصرى على السورى ولايزهى
 المصرى على النوبى ، وتلغى الحرب الزبون ويصبح الناس
 جميعا وهم إخوة آمنون (ص ١٢٦) ، وهو يرفض رأى قائده
 حور محب فى أن يستخدم السيف فى الخارجين على ملكه ،
 فقد كان رأيه أن يذهب ليؤدب الطغاة فى سوريا ويمنع عنها
 الحيثيين ، ثم يرسل بعدها الرسل لبيثوا تعاليم إخناتون
 ليدخل الناس فى دين الله أفوجا ، فيرفض إخناتون ذلك إذ لا
 إكراه فى الدين ، وليكن نشر الدين بالحجة والبرهان .

إخناتون : ليس فى دين الرب إكراه يا حور محب

حور محب : بالحجة والبرهان

إخناتون : أجل بالحجة والبرهان . (ص ١٣٠)

يؤمن إخناتون بأن إلهه دعاه إلى السلم والحب حتى يرى
 الناس بينهم فرعون أخا وسلطانا يعف عن الحرب والبغى
 والعدوان ويدعو إلى السلم والحب والاحسان (ص ١٣٢) .
 وإخناتون يقاوم رجال الدين المدعين الذين يحبسون

الأموال لهم ، فيصايرها ليجعلها للعبادة ، فهي حرام لغير الرب الحق أتون . ويقاوم الكهان ورغباتهم ودعاواهم من أمثال أمون ودع وفتاح وتلك الآلهة الأخرى . إن هي الا أسماء سموها هم وأباؤهم إنه يحلم بتحقيق عصر يكون الناس فيه سواء .

ويقاوم إخناتون فى الداخل والخارج ، فالكهان فى الداخل يؤلبون الناس عليه ، حتى تحدث فوضى فى البلد فلا ضرائب تدفع ولاجند يبقون فى معسكراتهم . وفى الخارج الثورة فى سوريا والأعداء من حيثيين وأشوريين يتحرشون بالمملكة . ولما تكاثر الأعداء أخذ يشك فى إلهه . لقد كان إخناتون يريد العالم أن يكون له كما هو ، وأن يضيف إليه تعاليمه فى الحب والسلام ففشل ونجح قائده . لقد كان إخناتون فى المسرحية يحمل تعاليم لاتصلح لسلام العالم ، وفى الوجه المقابل كان قائده يؤمن بالسلام المدعم بالقوة .

لقد كان حور محب الممثل للايديولوجية الاسلامية فى تحقيق السلام القائم على الحماية ، فلا سلام للضعيف فى مواجهة مثالية إخناتون المطلقة التى لاتحمى ضعيفا ولاتنصر صاحب حق . وحين يقنط إخناتون يكون الأمل والخلاص عند حور محب .

فإخناتون يغضب غضبا ذاتيا على إلهه الذى لم يقف معه ويعلن تخليه عن مبادئه وأنه يسل السيف ويأمر بالقتال ، وبأن يذبح كهان أمون ومن ناصرهم ، فهم لم يعودوا فى نظره أعداء

الرب آتون وإنما أعداءه الشخصيين . وحين يحادثه حور
محب بأنه فى خدمة مولاه العائش فى الحق ، الناشر دين
الحب ودين السلام ، يرد عليه إخناتون بأن لاحب ولاسلام .
ولكن حور محب الذى رأى سيده يعطيه الأمر بالقتال يرى أن
ذلك « اليوم يوم الحب ويوم السلام » (ص ١٧٢) .
والمسرحية وهى تحاول أن تحقق رسالة إسلامية بتقديمها
للإيديولوجية الإسلامية ورؤيتها للسلام القائم على الدفاع عنه
وحمايته بالقوة لا تتوقف عند ذلك . فهى تتنبأ بحكم الإسلام
فى مصر وإن تنبأت أيضا بحكم المسيحية لها . وتجعل من
إخناتون ناصرا لدعوة محمد عليه الصلاة والسلام . فهو يرى
فى نومه - رؤيا تستمر فى يقظته - كأن رجلين أحدهما يحمل
الفجر والآخر يحمل الشمس فى يمينه وهو يصرخ يا حامل
الشمس لا تتركنى امكث عندى أوخذنى معك ، ثم يمسك ذقن
نفرتيتى وينظر إلى عينيها فتتسع وتتسع حتى كأن الكون
الواسع والزمن اللانهائى داخل عينيها ، فيرى الرجلين
بوضوح ومن الصورة التى يصفهما بها يتضح أنهما المسيح
عليه السلام ومحمد صلى الله عليه وسلم .

يصف الصورة التى يراها للمسيح وهى صورة مرتبطة
بالرؤية المسيحية له : جميل الوجه .. شديد الأدمة تقطر
جتمته كالخارج من ديماس يحمل فى يمينه الفجر ، وهذه مصر
تضىء بنوره ! فيصرخ « اغمرنى يا نور .. فض يانور على
قلبى » (ص ٩٩) . أما صورة الرسول المسلم فهى أيضا من
الصور المعروفة والمرتبطة بالرؤية الإسلامية له . فهو يراه

بهى الطلعة أبيض .. مستقيما بالحمرة أدعج فى عينيه
 بريق ... واسع المنكبين قوى الذراعين يحمل فى يمينه
 الشمس .. وهذى مصرتموج بأنوارها ، وتفيض رويدا رويدا
 على الكون من أقصاه إلى أقصاه ، ويناديه إخناتون يطلب من
 النور أن يقبل ولايدبر عنه ، فهو يشعر أن هناك فراغا قائما
 بينهما ، فيطلب من النور أن ينساب فى عروقه ويروى عظامه
 ويغمره ويدعه يذب فى لهيبه . ويضمحل خيال الرجلين من
 عيني نفرتيتى ، ويغيب ، وشعور إخناتون فياض بحبهما ،
 فيشعر أنه وإياها يسعيان فى ذات الرب الواحد الأحد ويختم
 اللحظة بختام الفصل الثانى :

ستضىء بنورهما مصر وافرحى عيشى
 يامصر وفيضى هدى وضيء على العالمين ؟!

وبعد أن تحدث له الأحداث فى الفصلين الثالث والرابع
 ويفقد إيمانه يتذكر الرؤيا فيستعيدها لتدعم ايمانه بأن السلام
 والحب لايتحققان إلا بالدفاع عنهما : فالرب قد أنزل صاعقة
 أحرقت البستان ، وهو يعلم أن الله ينزل الغيث منهلا ليطفىء
 به النيران ، فالحب والسلام لا يكونان دون دفاع عنهما . فلقد
 فهم الآن لماذا كان أخوه حامل الشمس يحمل سيفا ، إنه الآن
 يعود إلى حور محب متعنيا لو أنه أصفى إليه أى لو أنه أمن
 بالسلام القائم على القوة لا الضعف :
 الآن فهمت لماذا كان أخى

« حامل الشمس » يحمل فى يسراه سيفا
 إن رحمتك العظمى رحمة الجراح الذى
 يبتتر العضو كى ينقذ الجسم من قرحة ساعية
 حكمة غابت عنى فانهار لها صرح أعمالى
 (يلتفت الى حور محب)
 كم ذكرتنى يا صاح بها .. ليتنى أهصيت إليك (ص ١٧٧ -
 ١٧٨)

.....

ولقد تغيرت هذه الأيديولوجية تماما عند عبدالرحمن
 الشرقاوى ، فهو مشغول بهوم أخرى كان همه الأكبر هو
 قضية التحرر الوطنى ومقاومة الاستعمار وفى مسرحيته
 « جميلة » يندد بالاستعمار الفرنسى وقسوته ويمجد الشهادة
 فى سبيل المعركة ويغنى لمناضليها تقول جميلة :
 فى مثل سننى يسقط الآلاف من شهدائنا
 وعلى الشفاه من الدم المسفوك رن هتافهم ... تحيا الجزائر
 (ص ٧٠)

ولقد امتد هذا الحس ليشمل مسرحية « وطنى عكا » فهى
 أيضا تمثل دعوة للتحرر من الاستعمار الصهيونى . ويعلن
 مقبل أن « نبات الثورة لا يستحصد إن لم يسق دم الشهداء »
 ويصبح حلم جاسم فى العودة إلى عكا هى كل مايريد فى
 هذا الوجود :

إنى أرى راياتنا تخفق فى الأفق البعيد
وهناك يبتسم الشراع وهناك فوق حدائق الزيتون ينتفض
الشراع

هنا نحن يا وطنى نعود إليك من تيه الضياع
وطنى هو المستقبل البسام ينهض من جديد
بنضارة الزمن السعيد (ص ١٩١)

وتنتقل مسرحية صلاح الدين إلى الماضى لا لأن الماضى
هو الهدف ، ولكن لأنه يصبح قناعا يتمثل فيه الحاضر .
فالمسرح يعكس واقع الجماعة . ويتحرك فى دائرة
إصلاحها . فليس فى الواقع صلاح الدين ولكن هناك الحلم
فى صلاح الدين ، ومن هنا كان مسرح الشرقاوى يتجه إلى
البطل والبطل الايجابى الصارخ فى بطولته الذى يقدم التاريخ
ولكنه يجعل أرضية التاريخ البطولة الشعبية المجسدة فى
سيرة البطل الشعبى . وإذا كان الحاضر قد امتلأ بالهزائم ،
فليس معنى ذلك أنها مستمرة وأنه لا خلاص ، فهناك صلاح
الدين المخلص الذى يسترد بيت المقدس ، ويعلن أنه لم
يخض غمار الحرب إلا كي يطهر الأرض الحزينة من حشود
الغاصبين ، ولكى يسعد البلد الأمين وهو فلسطين . ويرد عليه
محمود بأن البلد الأمين فى انتظاره حتى ينحى عنه غاشية
الهموم ، والثكالى هناك ينتظرون الخلاص فلا شىء فى البلد
الأمين سوى التطلع للخلاص « (ص ٢٥٨) ويعد صلاح
الدين بالعودة إليه .

والتححرر الوطنى لايتوقف عند حدود فلسطين ، فالأزمة فى مصر متجسدة فى الاستعمار ينصب شراكه لها ، وتعتبر مسرحية « عرابى زعيم الفلاحين » عن أزمة الوطن لقد قدمت المسرحية لوحات تعبر عن البطولة كما تعبر عن خيانة الوطن . ومن هنا تحدثت مسرحيات الشرقاوى عن حرية المواطن ، فلايمكن أن يكون هناك تحرر من الاستعمار دون أن تكون هناك حرية المواطن فمسرحية « عرابى » تقدم صورة للفلاحين ، فهم يكسحون ، والصناع يشقون وتنفذ عليهم السخرة إنهم ينتجون الثروة ومع ذلك فهم يجوعون ويعرون . وعرابى يوجه لافندينا سعيد الكلمة لينقذ الفلاح والعامل . فرسول الله قد سن لنا سنة « انقدوا العامل أجره قبل أن يجف عرقه » (ص ١٩) ويقسم سعيد أن يصنع مايرضاه ربه ولكن ذلك لا يحدث . وتعتبر مسرحية « الفتى مهران » عن معنى الوطن والمواطنة .

« وطن الانسان مايمنحه المسكن والعزة والأمن وما نحن هنا كالغرباء نحن فتيانا وفلاحين لانملك من أرض الوطن .. قيد ذراع .. نحن لانملك من هذا التراب حفنة واحدة » فالعمل لم يعد يكفى لكى يطعم من يعمل فى هذا الزمن بل على الانسان أن يدفع كى يأكل من كرامته وشرفه وكان صلاح الدين قد قرر أن يدرّب الجيش ويضم إليه الفلاحين ومن يرغب من العلماء وهنا أخبره محمود بأن المظلوم المسلوب الأمن لايعرف الحرب فإن المواطن لكى يدافع عن وطنه عليه

أن يعطى العزة والعيش الموفور « فعلى الأذرع ألا تتهاوى
يأساً من تطبيق العدل ولا ترتعش من الخوف لتحسن أن
تمسك بالفأس وتقوى أن تنضى السيف (ص ٥٢) . وهما
يصرخ مستنجداً بالوزير صلاح الدين أن يمنحه العمل فى ظل
الشرف وأن يسترد أرضه وأرض آبائه :

انا لا أطالب إلا أرض آبائى .. أرضى

(شيئاً فشيئاً كأنه يحلم)

قريتى .. عملى فى الأرض بالدنيا جلوس مع صحبى
تحت ضوء القمر الهادىء نحكى ونعيد (ص ٤٨)

ويقرر صلاح الدين أن يجعل مجلس شورى ممن يختارهم
الشعب ليقام ميزان العدل (ص ٦٧) . ومع أن ميزان العدل
يمكن أن تحققه الجماعة فإن الحلم بالبطل المخلص الذى
يقيم العدل يكمن فى أعماق الناس ، فأما صابر حين يحدتها
أبنتها عن الجوع والفقر والقهر وقسوة الصمت والأيام التى
تقضى إلى الموت تصبره بأن غدا يأتى لنا المهدي .. فلنعمل
لكى يظهر (ص ١٠٤) . وهنا تكون شخصية الحسين قد
اكتملت لتقدم فى مسرحيتى "الحسين ثائراً" و "الحسين
شهيداً" فهو أمل الجماعة فى تقديم العدل فقد كان حلم
الناس أن يصبح إماماً ليقوم العدل والسلام ويحاسب الأثرياء
الكانزين :

بشر : والحسين بن على عندما يغدو إماماً

فسيدغو كآبيه - كأمر المؤمنين

فيقيم العدل في الناس ويبيغيه سلاما
وسيفلو في حساب الأثرياء الكانزين (الحسين ثائرا
ص ١٣)

وحين يتحدث عن الأثرياء الكانزين لا يصبح العدل موقفا
أخلاقيا بل موقفا أيديولوجيا ، ففي مسرحية صلاح الدين
يسأل الاسكافي عن الثروة ويرد النساج بأنها في أيدي
الفجار ، يقرر صلاح الدين الذي يمثل القناع لا التاريخ بأن
الأرض ستعود لمن يفلحها والعامل يؤجر عما يعمل لانقصان
ولا استغلال وأما الأمراء النهابون ومن يثرون من السرقة
والرشوة ومما يمنح من تيسيرات وهم في مركز القوة فإن
عليهم إثبات مصادر ثروتهم وإلا ردت لمن استلبت منه أو
عادت للأمة ، والضرائب التي فرضت على الفقراء سيجملها
الأغنياء .

والمسرحية تضع قانونا اقتصاديا جديدا لإصلاح المجتمع
فسيدار عمل للمتعطلين ولن يشبع أحد وفي مصر المحروسة
جائع وسيؤخذ إرث الخليفة المتوفى الذي يصل إلى آلاف
الآلاف ، سيبقى للورثة ما يضمن حسن معيشتهم ويقدم باقي
الثروة للمحتاج وبيت المال (ص ٦٦ - ٦٧) .

لقد قدمت المسرحية تفصيلا عمليا لما يمكن أن يقوم به
الحاكم العادل . لقد كانت هذه دعوة أيديولوجية يرفعها مهران
وهو يسرق الأغنياء ليعطي الفقراء فمن تعاليمه أن يمنح
المحتاج وهو يقول لواحد من رجاله الحاقدين عليه وهو طه :

إننا لنعطيهم بقدر الحاجة .. لا قدر حقهم ولا استحقاقهم
هذه تعاليم الفتوة ياطه

أن تمنح المحتاج ما يحتاج لاما يستحق (ص ١٢)

وفى الدعوة النبيلة للحق والعدل انتهى معظم إبطاله إما فى
السجن أو الموت ، وفى مأساة « جميلة » انتهت جميلة
وجاسم إلى السجن ، ويقتل مهران فى « الفتى مهران » ،
ويموت مقبل ورشيد من أبطال المقاومة فى « وطنى عكا » ،
ويستشهد الحسين فى « الحسين شهيدا » وينفى عرابى فى
« عرابى زعيم الفلاحين » .

ولم ينته صلاح الدين فى مسرحية « النسر والغربان »
وإنما يحتار فى معنى العدل فهو شىء نسبى وإن كانت بعض
فضائلنا قد تنصب شركا يوقعنا ولا يتحمل عقباها إلا نحن ..
نحن فحسب دون سوانا فذاك حصاد نجنه مما غرست
أيدينا . ص ١٤٦ . ويعتدل موقف صلاح الدين فى وضوح
الرؤية الذى يساعده عليه محمود فإن الله لذو الرحمة وهو
المنتقم الجبار . وبهذا الضبط لمعنى الرحمة يصلح ميزان
العالم فلا يتمزق شعب فى أظفار القلق الدائم .

إن التفاؤل فى مستقبل مزدهر هو السمة العامة لجميع
مسرحيات الشرقاوى . فمع معظم النهايات المأساوية لأبطاله
السيريين ، هناك دائما الأمل باستمرار النضال وتجدد
الحياة . فأبطاله لا يرغبون فى الحرب إلا من أجل السلام
والدفاع عن الوطن ، إنهم ضد المغامرات الخارجية لتحقيق

نصر لمجد زعيم أو حاكم . لقد رفض مهران ضرب السند ولكنه كان يدعو لملاقة التتار الذين يهاجمون مصر . وهو يحلم بيوم يطلع فيه الحق ويسود دونما إهراق دم (٤٩) .

لقد تداخل الحب والمبادئ فى مسرحياته ليحقق دائما انتصار المبادئ وليقف الحب متيقظا للمبادئ يضحى به وبالحبيبة ليعيش المبدأ حيا . وحتى حين يتيسر البطل كما حدث لمهران ، فإن الحب يتحول إلى ضمير يوقظ البطل ليواجه مصيره .

لقد حولت القضايا الاجتماعية والاقتصادية وقضايا التحرر الوطنى مسرح الشرقاوى إلى مسرح سياسى ارتفعت فيه الأفكار فطغت على الشعر وجمدت الشخصيات فهى مجرد رموز تعبر عن الفكرة . حركتها صادرة من تعبيرها عن الرمز الذى يؤديه . وتزاحمت الأفكار فجعلت من الحدث تابعا . ليكشفها . لقد كانت الأفكار نبيلة تعبر عن مسرحيات جليلة الفكرة وتكشف عن كاتب إنسان مخلص لما يقول ، ولكنها لم تقدم لنا مسرحا متطورا يمكن أن يقدم على خشبة المسرح مسرحيات تصلح للفرجة ، فما يصلح للفرجة الشعبية قد لا يصلح لمسرح الخشبة ، وما يصلح لأن يكون حديث مفكر وخطيب قد لا يصلح لمسرح الخشبة أيضا .

وستبقى مسرحيات الشرقاوى معبرة عن موقف العصر ورؤيته وعمن كتبها ونبله ولا أظن أنها ستبقى مسرحيات فرجة

إنها جزء من التاريخ الفكرى وتعبير عن حالة مسرحية غير ممتدة . فعلى المسرح الشعري أن يعرف طريقه بعيدا عن العناصر التى تؤدى إلى إيقاف حركته وتجمده ليصبح حيا متحركا أمام الناس لا واعظا يعظ ، ينغم لهم عظاته وأفكاره . فلقد كان الحرص على أن يضمن مسرحياته كل العناصر الأيديولوجية التى كان يؤمن بها جعل الشخصية بوقا لأفكاره ، كما أصبح الحدث متحركا بهذه الأيديولوجية حركة مثقلة بالشحن الفكرى . ولقد أضعف الصراع الطبقي فى « الفتى مهران » و « صلاح الدين النسر الأحمر » و « عرابى زعيم الفلاحين » أضعف دور الشعر وقدرته على أن يصبح حوارا مسرحيا وعلت صيحة الأفكار المحشوة . وبذلك ضعف المسرح وتغلبت عليه عناصر لا تمثل طبيعة الفرجة على مسرح الخشبة وعادت مسرحيات الشرقاوى إلى أصلها : أن تكون مسرحيات شعرية للقراءة . فإنى لا أشك أن الشرقاوى لم يدخل المسرح من باب خبرته به فنا للفرجة ، وإنما من خلال خبرته به قارئاً له ولايخرج على أحمد باكتير عن ذلك ، فهو دارس للمسرح دراسة جيدة . ولكن علاقته بالفرجة علاقة محدودة ، فسقط مع الشرقاوى فى هوة العمل المقروء .

هوامش الحلقة الثالثة

١ - احمد على بكثير . أختلاتون وثارتيتى . القاهرة : مكتبة الشانجى
سنة ١٩٤٠ .

٢ - المصدر نفسه .

٣ - المصدر نفسه

٤ - عبدالرحمن الشرقاوى : ماساة جميلة او ماساة جزائرية . القاهرة :
دار المعارف ، ١٩٦٢ ص ٣٥ .

٥ - عبدالرحمن الشرقاوى ، الفتى مهران . القاهرة : الدار القومية
للطباعة والنشر . سنة ١٩٦٦ ص ١٢٠ .

٦ - عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين فللرا ، دار الله ، . القاهرة : دار
الهلال ، سنة ١٩٧١ . روايت الهلال ، العدد ٢٧٥ ص ١٠٨ .

٧ - عبدالرحمن الشرقاوى . احمد عرابى . القاهرة : مركز الاهرام
للتريجة والنشر ، ١٩٨٥ ، ص ٨ .

٨ - عبدالرحمن الشرقاوى . وطنى عكا ، القاهرة : دار الشروق : سنة
١٩٧٠ . ص ٦١ .

٩ - عبدالرحمن الشرقاوى . الحسين شهيدا ، دار الله ، دار الهلال . سنة
١٩٧١ - كتاب الهلال ، العدد ٢٧٦ - ص ٩٦ .

١٠ - عبدالرحمن الشرقاوى . صلاح الدين النسر الاحمر ، القاهرة : دار
المعارف ١٩٧٦ ص ٣٣ .

الحلقة الرابعة

النضج

صلاح عبد الصبور

عندما كتب صلاح عبد الصبور للمسرح الشعري كان قد استقر شاعرا له دور رائد في حركة الشعر الجديد . وقد أجمع نقاد الحركة الشعرية على عدة شعراء يمثلون قيادة هذا الشعر منهم بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور . ويختلف النقاد في ترتيبهم ، وأنا شخصيا أعده أفضل من كتب شعرا في حركة الشعر الجديد ، منذ سنة ١٩٥٤ حتى كتابة هذه الكلمات ، ولا أستثنى من ذلك أحدا .

لقد حمل صلاح عبد الصبور مسئولية قيادة الحركة الشعرية الجديدة ، ودافع عنها وعن عروضها الجديد حتى أمام شاعر رائد هو السياب ، دخل معه معركة حول عروض الشعر الجديد مدافعا عن نفسه وعن رؤيته لعروض الشعر الذي يكتبه .

لم يطور صلاح عبد الصبور عروض الشعر الجديد بمفرده في تقبله لزجافات وعلل كانت مكروهة عند القدماء ، وإنما طور القصيدة نفسها ، ولا أريد أن أدخل في حديث خارج دائرة موضوع هذا البحث . وما يخص هذا البحث هو التطور الذي امتد به في القصيدة الحديثة لتشمل ثلاثة عناصر هامة كانت

أهم أدوات الشاعر فى كتابته للمسرح وهى التى سهلت مهمته .

والعنصر الأول هو القصيدة الدرامية التى يختلط فيها الغناء بالقص لتتحرك فى دائرتين لتوصل رسالة القص فى إيقاع شعرى ، ظهر ذلك فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » وتتابع بعد ذلك فى بقية الدواوين وكانت أنضج صورة لها فى ديوانه « أحلام الفارس القديم » .

لقد كانت قصيدة « الناس فى بلادى » تركيبة مختلفة ، بين الغناء والقص لتصنع الوحدة الدرامية للقصيدة . فهى تبدأ بـ « الناس فى بلادى » جارحون كالصقور ، غناؤهم كرجفة الشتاء فى ذؤابة المطر « لينتقل بعد المقطع الغنائى إلى « عم مصطفى » الجالس عند باب القرية : وحين يزوره يجده قد مات فى عام الجوع . تتحول الحياة فى القصيدة إلى عبث ، ليتساءل الشاعر فيها عن غاية الإنسان من أتعابه وغاية الحياة فحين يجىء عزريل يحمل بين أصابعه دفترًا ويمد عصاه بسر حرفى « كن » بسر لفظ "كان" وفى الجحيم تدحرج روح فلان . تتحول الحياة ، دون معرفة غاية الإنسان وغاية الحياة الى عبث . تزداد حدة العبث حين يكون مع الموت الجوع ، وحفيد العم مصطفى ، خليل ، يقف أمام القبر يمد زنده المقتول للسماء ، وتموج فى عينيه نظرة احتقار ، فالعام عام جوع .

وفى قصيدة « أحلام الفارس القديم » تتسع الغنائية ، لتشمل أحلام الفارس الأربعة ، فى أن يكون وحبيته كغصنى

شجرة ترضع الشمس عروقهما ويرويها ندى الفجر معا . أو
أن يكونا بشط البحر موجتين صفتا من الرمال والمحار ،
وتوجتا سبيكة من النهار والزبد ، وقد أسلمتا العنان للتيار من
مهدهما للحدهما معا . أو أن يكونا نجمتين جارتين من شرفة
واحدة مطلعهما وفى غيمة واحدة مضجعهما ، أو أن يكونا
جناحي نورس رقيق وناعم لا يبرح المضيق .

وبعد أن تنتهى الأمنية يدخل فى الحس الدرامى
للقصيدة ، ليستعيد الفارس ماضيه وسقطته وأحلامه فى
العودة إلى البكارة .

ويظهر هذا الحس الغنائى الدرامى فى قصيدة « مذكرات
الصوفى بشر الحافى » وفيها يقتحم عالم التصوف ، فبعد أن
تمرد فى « الناس فى بلادى » على الله ، يتمرد هنا على
الإنسان ، فحين فقدنا الرضا بما يريد القضا لم تنزل الامطار
وحين فقدنا جوهر اليقين تشوهت الأجنة فى مغاور العيون .

ويقدر بأن طبيعة الصراع بين الانسان وأخيه الانسان
قائمة حول الجهل بمعنى الكلمة ، ولأنك لا تدري معنى الألفاظ
فأنت تناجزنى بالكلمة ، فاللفظ حجر واللفظ منية .. فإذا ركب
كلاما فوق كلام من بينهما استولدت كلاما .. رأيت الدنيا
مولودا بشعا ، وهنا يكون الموت أمنية ، لذا فمن الخير أن
نصمت ، وهنا يدخل الحس الصوفى ليقترح عالم بسام الدين
وهو يخاطب بشرا الحافى فى حس درامى . واختلاط الغناء
بالدراما لا يتوقف حتى فى القصائد التى عبرت عن قص

خالص مثلما ظهر فى قصيدته شفق زهران ومذكرات الملك عجيب بن الخصيب ، وقصيدة حكاية قديمة القائمة على لحظة إنكار بولس الرسول للمسيح عليه السلام ، وهو يقارن بينه وبين يهوذا .

لقد كان الحس الدرامى فى تجربة صلاح عبدالصبور الشعرية معدا لتدريب أدوات للكتابة للمسرح ، فكانت بذلك معينة له للقيام بعملية الكتابة المسرحية شعرا .

والعنصر الثانى وهو المنولوج فقد كتب صلاح عبدالصبور قصائد عديدة تعد بمفردها منولوجا ، وفى قصيدة سأقتلك فى ديوان "الناس فى بلادى" يدير هذا الحوار الصراعى فى داخله ، سأقتلك . وهذه القصيدة مواجهة مع الاستعمار فى لحظة الصراع الدامية سنة ١٩٥٦ . ومع أن اللحظة مفعمة بالحساس فإن النص تعامل معها معاملة ديالوج داخلى يقارن بين أهل بلادنا صانعى الحب ، وبين مايريده المستعمر من أن يدنس الخطى ويقتل السلام .

وقصيدة "الظل والصليب" فى ديوان "أقول لكم" تحدد الصراع الممل المؤدى للسأم الذى يمثل بداية الطريق نحو الشعور بقسوة الحياة وعبثيتها . فهذا زمان السأم ونفخ الأراجيل نسأم ، حتى الجنس سأم . وحين يمتلىء الإنسان بالآلم فانه لاعمق للآلم ولا طعم للندم ، ويتحرك حركة كبرى فى الداخل فى مواجهة الموت ، فقد رجع من بحار الموت دون موت ، وحين جاء الموت لم يجد ماييميته ، فإنسان العصر بلا

أبعاد ، بلا آماد ، بلا أمجاد ، بل ظل بلا صليب . ويتداخل
الآلم ليصبح قوة تتملك النص فى مونولوج معبر عن سقطة
الإنسان :

هذا زمن الحق الضائع
لايعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله
ورعوس الناس على جثث الحيوانات
ورعوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك ! .. فتحسس رأسك

أما العنصر الثالث الذى مثل تجربة ممهدة لكتابة المسرح
الشعرى فهو تعدد الأصوات فى القصيدة الواحدة . ففى
قصيدة « الناس فى بلادى » هناك صوتان واضحا : صوت
الشاعر ، وصوت خليل حفيد العم مصطفى . وفى « الظل
والصليب » صوتان : صوت الشاعر الذى يتحدث عن السام
وصوت الملاح . وتتعدد الأصوات فى قصيدة « الملك عجيب
ابن الخصيب » ، وكذلك « الصوفى بشر بن الحافى » فهناك
صوت الشاعر وصوت الشيخ بسام الدين . تتعدد الأصوات
فى كثير من القصائد ، وقد تكون هذه الأصوات ممثلة لصوت
واحد ، ولكنها فى البناء الفنى تعبر عن صوتين ، فهى فى هذا
تمثل تجربة البنية المسرحية الجديدة التى كتبها صلاح
عبد الصبور .

وبالإضافة إلى هذه التجربة فإنه لايمكن إغفال تجربة
الشاعر فى الكتابة الشعرية ، فلقد استطاع صلاح

عبد الصبور منذ ديوانه الثانى « أقول لكم » أن يحقق طفرة فى الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء ، وبعدت عن تركيبة البيت بعدا تاما ، وأصبحت تمثل أداة محكمة فى بناء القصيدة الحديثة . هذه الجملة أصبحت أداة الشاعر فى بناء مسرحه . ونضج البناء الشعرى للقصيدة عند صلاح عبد الصبور هو الذى أدى بى إلى تسمية الحلقة التى يمثلها « حلقة النضج » فلقد نضج التركيب الشعرى عنده كثيرا عما كان عليه عند على أحمد باكثير وعند عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحياتهما الشعرية . فالنضج هنا ليس النضج المسرحى وإنما النضج فى التركيب الشعرى . إذ من الخير أن أوضح منذ البداية أن النضج المسرحى لم يتحقق بعد فى المسرح الشعرى فلأزال المسرح العربى حتى كتابة صلاح عبد الصبور مسرحياته لم يدخل مرحلة النضج ، بل كان لا يزال فى مرحلة التأسيس والتجريب كل حلقة من هذه الحلقات أدت دورها ونحاول هنا أن نقبين ما صنعه صلاح عبد الصبور فى مسرحياته . لقد كتب خمس مسرحيات هى « مأساة الحلاج » (سنة ١٩٦٤) و « مسافر ليل » (سنة ١٩٦٩) و « الأهيرة تنتظر » (١٩٦٩) و « ليلى والمجنون » (سنة ١٩٧٠) وبعد أن يموت الملك (سنة ١٩٧٣) .

وقد تحدث كثير من الباحثين عن تأثيرات كتاب غريبين على هذه المسرحيات من أمثال بيكيت ويونيسكو وسارتر وإليوت وبريخت .

وأيا كانت هذه التأثيرات على هذه المسرحيات ، فإننا

لا يمكن أن ندرس نوع هذا التأثير دون أن نعرف حدود ما أعطى الواقع المسرحى العربى لها ، إذ أن الحديث عن هذا التأثير قد يوقع فى وهم : وهو أن صلاح عبدالصبور خرج عن الواقع المسرحى العربى لتقديم واقع جديد ، وهذا لم يحدث . إن الجديد الذى أعطاه فى مسرحياته هو فى معظمه من تأثير الواقع ، والأمر الآخر الذى يحسن أن نحدده منذ البداية هو أن أى تأثير وقع فيه مسرح صلاح عبدالصبور كان ناجما عن قراءته للمسرح ، ولهؤلاء الكتاب ، وليس من خلال معايشة لحرفية المسرح كما أدتها الفرق الغربية فى بلادها ، فهو قد شاهد يونيسكو وشكسبير وسارتر وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر تقدم أعمالهم من خلال حرفيين مصريين يفسرون النص ليلائم جمهور المسرح المصرى ، ولقد أعفانا صلاح عبدالصبور عن البحث فى هذا ، فهو يقول فى رسالة بعث بها إلى عصام البهى : "وقد دخلت إلى المسرح عن طريق القراءة والثقافة بينما يدخل الكاتب الأوروبى عن طريق المسرح" ذاته ، وفى صبابنا لم أشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس وزيارة لبعض الفرق العابرة ، ولكنى عرفت المسرح عن طريق شكسبير فى الانجليزية وتوفيق الحكيم فى العربية"^(١).

والسؤال الذى يطرح الآن وقد نضجت أداة الشاعر صلاح عبدالصبور وقدم للتراث المسرحى أعماله الخمسة : هل استطاعت هذه المسرحيات أن تتجاوز مسرحيات شوقي الشعرية ؟ والإجابة على هذا السؤال فى غاية الصعوبة . لقد

حدث تطور فى المسرح عموماً عما كان عليه المسرح عند شوقي . برزت أعمال مسرحية كان لها قيمتها فى ميدان الحركة المسرحية ، وقدمت تجارب جديدة لا يمكن إغفالها ، وبالتأكيد فإن هذه التجارب قد صب بعضها فى مسرحيات صلاح عبدالصبور . ومع ذلك فإن كثيراً ممّا كان عيباً فى مسرح شوقي مازال موجوداً فى مسرحنا الآن . لذا فإن رؤية مسرح صلاح عبد الصبور فى دائرة الشعر المسرحى أمر ضرورى ليعرف الإنجاز الذى حققه مسرحه ، إن كان هناك إنجاز فقد يساعد ذلك على رؤية مسرح صلاح عبدالصبور من حيث هو وحدة لنرى بنيته الفنية فقد يوضح ذلك مكان مسرحه الصحيح فى دائرة حركة المسرح الشعرى . إنه بالتأكيد صاحب حلقة متميزة بادائها الشعرى ، ولكن ماهى صورة هذه الحلقة فى البناء المسرحى ، ولنبدأ بالمقولة التى تحدثت عن مأساة الحلاج وليلى والمجنون بصفتها مسرحيتين تراجيديتين تعبران عن مأساة البطل الحديث^(٢).

التراجيديا ؟

يتضح من اسم المسرحية « مأساة الحلاج » أن الشاعر قصد بها فعلاً أن تكون تراجيديا ، فكلمة « مأساة » هى الترجمة العربية فى المسرح لكلمة « تراجيديا » .

لقد بدأت المسرحية فى منظرها الأول بمشهد النهاية فى ساحة بغداد : جذع شجرة فى الجانب الأيمن من المشهد معلق عليها شيخ عجوز ويظهر تاجر وواعظ وفلاح وجوقة مكونة

من مجموعة من الصوفية تبكى الحلاج وتعلن أنها قتلتها
بالكلمات - وأنهم أحبوا كلماته فتركوه يموت لتبقى الكلمات .

المجموعة : أحبينا كلماته

أكثر مما أحبناه

فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات .

التاجر : من أنتم

المجموعة : أصحاب طريق مثله .

ومنذ البداية يسلب من المسرحية حسها التراجيدي ،
فالمأساة ليست أزمة في البطل ، فهو يموت لتبقى الكلمات .
هذا التجريد وجعل الكلمة أساس الأزمة يخرج المسرحية عن
دائرة التراجيديا ، فالحلاج ليس بطلا مأزوما يسقط السقطة
التي لايعرفها ، أو إن عرفها لايتصور أن تؤدي به إلى
السقوط ، فهو بطل يملك اليقين المطلق كما تراه المجموعة .
وتنتقل الأحداث في المنظر الثاني إلى بداية الأزمة بين
الحلاج وصديقه الشبلى ، ويتضح منذ البداية أن البطل في
المسرحية ليس من أهل الدنيا ، وأنه من أهل العرفان ، وأن
الحياة سجنه ، فالشمس المحبوسة في ثنيات الأيام توقظه من
سبات الوجد ، فتعيده إلى الحبس المظلم ، ويحدث صراع
بينه وبين الشبلى ، فليس من المفروض أن ينظر للشمس
ولكن عليه أن يرخى أجفانه في قلبه وينظر للنور ، وتبرز أزمة
الحلاج فهو مهموم بالفقراء الجوعى مسلوبى الحرية ،
تجلدهم أسواط الجلادين ، لقد استولى الشر على ملكوت
الله . ويستمر الصراع اللفظى دون حركة بين الشبلى

والحلاج ، صراع بين رؤيتين فى التصور ومفهوم العلاقة بين
العبد وربّه :

الحلاج :

ياشبلى

الشر استولى فى ملكوت الله
حدثنى كيف أغض العين عن الدنيا

الشبلى : مهلا .. مهلا

بل أنت على حافة أن يظلم قلبك .

الحلاج : لا بل إنى أتتور من رأسى حتى قدمى

(ص ٢٤)

ويحتدم الخلاف بين الشبلى والحلاج دون حدث واضح
سوى هذا الخلاف الفكرى الذى يجعل الشبلى يتهم الحلاج
بأنه يملأ نفسه شكاً ، ليبدأ الفعل حين يدخل إبراهيم عليهما
ليخبره بأنه قد عرف من القاضى ابن سريج أن ولادة الأمر
يظنون به السوء ، لأنه أرسل رسائل سرية لبعض الرجال من
وجوه الأمة ممن يطمح فى السلطة ممن راهم الحلاج أصحاب
سيرة طيبة يمكن أن يعطوا الناس حقوقهم ، فيسأله إبراهيم
أن يهرب لخراسان ، فيرفض لأنه يشعر أن أصحابه أكثر ،
ولكن إبراهيم يخبره أنه ليس له أصحاب سواء والشبلى ،
فيرد عليهم بأن أصحابه أكثر من ذلك . إنهم آيات القرآن
وأحرفه والشهداء الموعودون والصوفية وآلاف المظلومين
المنكسرين . يبدو وكأن الحلاج يمكن أن يقيم ثورة من أجل

العدل والحق ، فهو يعلن أنه ينزل للناس ويحدثهم عن ربه ،
ويقول إن الله قوى ، فليكونوا مثله ، والله فعول فليكونوا مثله ،
والله عزيز فليكونوا مثله ، وحين يرفض موقفه الشبلى لأن
الحلاج فى رأيه صوفى قد أحرم بخرقه الصوفى ، يثور
الحلاج عليه وعلى الخرقه فيخلعها حتى لاتصبح شارة ذل
ومهانة :

الشبلى : خفف من غلوائك ياشيخ .
فلقد أحرمت بثوب الصوفى عن الناس

الحلاج : تعنى هذى الخرقه
إن كانت قيذا فى أطرافى
يلقىنى فى بيتى جنب الجدران الصماء
حتى لايسمع أحبابى كلماتى
فأنا أجفوها ياشيخ
إن كانت شارة ذل ومهانة
رمزا يفضح أنا جمعنا فقر الروح إلى فقر المال
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
إن كانت سترا منسوجا ، من إنيتنا
كى يحجبنا عن عين الناس ، فنحجب عن عين الله
فأنا أجفوها أخلعها ياشيخ
يارب اشهد
هذا ثوبك
وثوب عيوديتنا لك
وأنا أجفوه .. أخلعه فى مرضاتك

يارب إشهد .. يارب اشهد (ص ٤٨٨ - ٤٨٩)

ويكون ذلك قمة الفعل للشخصية ، وهو هنا فعل لبطل
تراجيدى حقيقى إلا أن الحدث بعد ذلك لم يستمر متصاعدا
ليكشف عن فعله التراجيدى ، فهو فى المنظر الثالث يقف
ليجمع الناس حوله ، ولكن الحوار الذى يدور لايعدو أن يكون
حول الله فإن جفائه لنا هو المسبب للشروع . الحلاج لم يدع
إلى ثورة لقد ظهر بشكل الواعظ الناصح ، وحين يتقدم منه
شرطى ليجادله ويعلن أن مايقوله لغو أجوف ، وأن عليه أن
يحمى الدين من كفره ، ويسأله إن كان قد أقر بجرمه يرد
سريعا بأن هذا حق ، فقد أجرم فى حق الله إذ أفشى السر ،
وبهذا الموقف تبتعد شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية
تراجيدية .

فهو قد قاوم أصحابه ووقف مع الناس يدعو للخير ، وحين
اتهم أقر بالتهمة فكان موقفه استسلاما . الشخصية
التراجيدية المعاصرة مقاومة حتى فى قلقها ، والحلاج لم
يقاوم واستسلم ، قاوم زملاءه فى محاجة كلامية ورمى الخرقه
واستسلم للشرطة . وهذا الاستسلام حدده بإفشاء السر .
وقد فسر صلاح عبدالصبور سقطة الحلاج بأنها فى « مشهد
البوح بعلاقته الحميمة بالله وباعثه هو الزهو بما نال ، وحين
ارتكب هذه السقطة أباح الناس دمه بل وأباح الله دمه إذ
أفشى سر الصحبة فسقطت مروءته أمام الله » (٣) ولقد قاد
صلاح عبدالصبور بعض النقاد إلى الاقتناع بأن هذه سقطة
الحلاج فداروا فى فلك قوله .

هذه قد تكون سقطة صوفى مع أصحابه فى مفهوم الصوفية . ولكنها ليست سقطة بطل تراجيدى ، إنها تصلح حكاية عن صوفى وليس تراجيديا حديثة يصيح فيها البطل مستسلما بلا مقاومة ، فقد سلم الحلاج نفسه للسلطة دون مقاومة ، وفى السجن سلم نفسه لكل من يريد أن يؤذيه ويهينه . يأتى السجن ويضرب الحلاج فلا يئن ولا يتوجع ولا يرد عليه ، ويستمر السجن فى الضرب حتى يلهث وينهك فيتركه . ويجعل النص من ضرب السجن له عمقا نفسيا فيه ، فهو يتركه بعد ذلك الضرب متهاويا بجانبه ويبكى على كتفيه يسأله المغفرة .

والحلاج هنا ينخلع عن التراجيديا حين يواجه السجنان بإحساس أنه جسد ميت ، فعندما يسأله أن يصرخ يرد عليه : « هل يصرخ يا ولدى جسد ميت (ص ٦٤٠) . وتبرز قوة سلبية الحلاج التى تخرج شخصية الحلاج عن أن تكون شخصية تراجيدية ، فالسجين الثانى الذى يقاسمه غرفة السجن يسأله لماذا لا يهرب ؟ فيسأله الحلاج أيضا : لماذا يهرب ؟ فيرد عليه السجين : كى يحمل سيفاً من أجل الناس فيكون رأيه أنه لا يحمل سيفاً ، الفعل فى هذا الفصل موضح للتناقض الذى ظهر به .

الحلاج شخصية ثورية ترفض الخرقه لأنها مظهر كذاب ، ويتقدم الناس ثم يشعر بأنه سقط لأنه أباح علاقته بالله ، هو مستسلم للشعور بالإثم . أى إثم هنا ؟ لأنه وقف مع الناس

دون أن يقدم لهم طريقة المواجهة أم لأنه اعترف بعلاقته بربه ؟ ولماذا يشعر بهذا ؟ لأنه دخل السجن ؟ النص لا يكشف عن مبررات كافية توضح شخصية البطل فتجعلها واقفة فى سلبية عاجزة عجزا مطلقا عن الحركة ، مستسلمة لما يدور حولها ، ففى المحاكمة لا يكون له دور ، وفى نهاية المحاكمة يتحدث عما صنع بأنه كان يدعو الظلمة ليمنعوا الظلم عن الناس . وإذا كان هذا رأيه فلماذا استسلم ولماذا أحس بما قدم على أنه سقطة الاعتراف بعلاقته بربه . إن العلاج يقدم الأدلة على أنه بطل غير تراجيدى ، فهو يقول لقضاته إنه لم يكن يدعو الناس لحمل السيف لقد كان يرسل كلماته ، لعل قوادا اطمأن من أفئدة وجوه الأمة يستعذب هذى الكلمات فيخوض بها الطرقات يرعاها إن ولى الأمر يوفق بين القدرة والفكرة ، ويزاوج بين الحكمة والفعل . والعلاج ينتظر البطل التراجيدى الذى يقوم بالفعل التراجيدى . وتنتهى المسرحية نهاية عابثة ، فالدولة تسامح العلاج فيما نسب إليه من تحريض للعامة والغوغاء على الإفساد وتعفو عنه عفوا كليا ، لكنها تطلب من المحكمة أن تأخذ حق الله فيما أجرم فيه العلاج . والمحكمة بدورها توجه التهمة للعلاج بأنه يدعى أن الله حل حلولا جسديا فيه ، وتطلب من العامة أن يحكموا عليه فيحكمون عليه . والدولة لم تحكم والقضاة لم يحكموا ، وإنما العامة هى التى حاكمت العلاج . لتكون بداية المسرحية هى النهاية ، والجماعة تغنى بكلمات العلاج التى تكشف عن رغبة العلاج فى الموت فكان يرى أن قاتله محقق لمشية الرحمن .

مقدم المجموعة ...

كان يقول :

كأن من يقتلنى محقق مشيئته
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فإن
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول :

إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة (ص ١٣)

وشخصية تعرف مصيرها وتستسلم له وتسعى إليه دون أن
يكون لديها وضوح رؤية لما تقدم عليه وتتردى فى حومة الندم
دون مبرر مقنع ، لايمكن أن تكون شخصية تراجيدية .

قد تكون شخصية الحلاج شخصية مقنعة لصوفى ولكنها
غير مقنعة لجمهور مسرحى . إنها فى بنيتها أقرب إلى أن
تكون شخصية قصصية مسرحية . ولم تضيف الشخصيات
الأخرى فى النص المسرحى إضافة تجعل من المسرحية
تراجيديا ، فالشبللى صامت ساكن يلتزم بالمنهج الصوفى ،
يرفض موقف صديقه الحلاج من الإعلان بالسر الصوفى ،
ويفترقان على هذا الاختلاف ، وحين يسأل عن رأيه فى
الحلاج يجيب إجابة رمزية غامضة ، ويقف بعدها ليعلن الندم
وأنه قتل الحلاج .^٢ الشبللى هنا ليس شخصية تراجيدية .

ورفقاء السجن كذلك : إنهم موجودون فقط ليمدوا حركة

التجربة المسرحية لتلتقى مع تجربة المسيح وهو فى سجنه .
لقد كان معه سجينان أنقذ أحدهما وقتل الآخر . وكان مع
الحلاج سجينان فر أحدهما وبقي الآخر ، فإذا به يؤمن
بالحلاج ، أما السجين الهارب فهو الذى يقود الثورة من أجل
إنقاذ الحلاج فيقتل . شخصية السجين الهارب شخصية
تراجيدية ، ولكنها لم تنم وقدم الحدث الذى قامت به سرداً ،
فأضعف ذلك دورها المسرحى . أما موقف القاضيين ابن
سريج وأبى عمرو فقد انسحب ابن سريج من المحاكمة قبل
الحكم ، فكان انسحابه رافضاً موقف أبى عمرو . واتجاه
المحاكمة المسبق بإدانة الحلاج غير مقيد للنص ، فلو أن
الانسحاب تم صراعاً على الحكم لكان موقفه هنا مؤكداً
للمأساة ، ولكن خروجه هداً من حدة النص المسرحى ، فهذا
الخروج نفسه أدى إلى النهاية العابثة التى دفعت بالجمهور
إلى الحكم على الحلاج ، فحين يكون ذلك موقف الجماعة فإنه
ليست هنا تراجيديا ولا سقطة للبطل ، وإنما سقطة للجماعة
ساهمت فى إسقاط النص بعيداً عن دائرة التراجيديا ليصبح
حكاية لمسرحية أو ما يمكن أن نسميه تراجيديا مصرية تدخل
فى نفس الإطار الذى حاوله شوقى من قبل فتبعد عن شكل
التراجيديا الكلاسيكى والحديث لتأخذ صبغة مصرية فى
محاولة صناعة التراجيديا .

.....

وإذا كانت هذه المسرحية تدخل ضمن هذه الدائرة وتقبل
اسم تراجيديا تحت مفهوم محدد ، فإن مسرحية « ليلى
والمجنون » لا تقبل هذا الوصف وإنما تتدرج تحت دائرة
الدراما الحديثة .

الدراما الحديثة

تدخل مسرحية « ليلي والمجنون » ضمن المحاولات المسرحية الحديثة التي تهدف لتحديد رؤية عن الجماعات التي تقوم بدور سرى فى مواجهة السلطة مثل « الأيدى القذرة » . غير أن هذه المسرحية تقف موقفا وسطا لا هو بالمتعاطف ولا هو بالرافض .. خلطة بينهما .

والمسرحية تتناول بعض الشباب المتحمس ، وعلى رأسهم أستاذ ، يصدر عن جريدة يسارية تقاوم السلطة . تتعدد شخصياتهم فالأستاذ هو القائم على رأس العمل وأكثرهم حكمة ، وسعيد شاعر مأزوم يدخل العمل السياسى والصحفى وهو يحمل أزمته الشخصية التى تكونت لديه منذ طفولته ، فأمه تزوجت من رجل ساهم فى أزمته لقسوته مع أمه ومعه ، فلم يستطع أن يحل أزمته فى مواجهة المرأة . وحين يحب ليلي تنعكس أحاسيس الشك عليه ، فلا يستطيع أن يعيش معها لحظة سعادة ، ويتركها ثم يتبين أن زميله فى التنظيم "حسام" الذى يعمل لدى المخابرات على علاقة جسدية بليلى ، ويحاول أن يهشم رأسه بتمثال فيسقط على الأرض ويذهب الى السجن ، وحين يزوره الأستاذ ويلي تظل أسئلته الليلى هى نفس الأسئلة التى كان يوجهها من قبل . إنه الآن مشلول فى انتظار الآتى من بعده .

وكانت أزمة زياد هي أباه ، فقد كان لا يتردد عن ضربه حين يقطع حديثه ، ويزداد الأب ضربا له بلكماته عند رده عليه .. إنه يعيش هاربا من صورة طفولته ، ولكنه لا يستطيع ، إنها تتجسد أمامه . ليصف نفسه بأنه من أصحاب الأيدي الخشنة ، تغريه امرأة ناعمة رقيقة مرفهة . ويكشف أن زميله "حسام" يعمل للمخابرات فيجن جنونه ، فيخبر زملاءه بما سمع وماحدثه به حسام ، لقد اتهم "حسان" فى تقريره للمخابرات بأنه إرهابى ، فيغضب حسان ويذهب إلى بيت حسام ليقتص منه .

وحسان شخصية انفعالية ، فيه حدة لا يتعاطف مع ذكر زياد لآلام طفولته ، إنه لا يرثى للضعف وللضعفاء ، تغشى نفسه كلمات الذلة والاستجداء بالفقر كاستجداء امرأة بالعرى . وحين يسمع أن حساما مرشد للمخابرات لايقبل هذه التهمة فى البداية ، فيطلب البرهان ، وحين يتأكد من زياد ، يذهب مباشرة إلى بيت حسام ويخرج مسدسه فيطلق رصاصة ليقتله ، فلا يصيبه ويفر حسام هاربا . ويتحول الموقف حين يأتى سعيد وتخرج ليلى من حجرة نوم حسام بقميص النوم ، إذ ينتهى الى السجن .

وليلى شخصية جذابة جميلة يحبها سعيد وهى تحاول أن تخرج سعيدا من أزمتة ، لكنها لا تستطيع فى الوقت الذى يخرج فيه حسام من السجن . ونعرف من حديث سعيد وليلى أنه كان يداعبها بالكلمات . ولما لم يقدم لها حسان حبه تترتمى

فى احضان حسام الذى كان اول رجل يغازلها .

وحسام شخصية تمثل الانتهازى ، خفيف الظل ، يصنع
أى شىء ليرضى ذاته . انضم إلى الجماعة ، ثم سجن
شهرين ، وخرج من السجن عميلا للمخابرات ، وعاد إلى
الجماعة ليبلغ أخبارها ، ويكتب تقريراً عن نشاطها ، استطاع
بكذبه أن يأخذ ليلى إلى فراشه .. لتتجمع أزمة الجماعة فى
بيته . وتنتهى الجماعة بعد أن يضرب سعيد حساماً بالتمثال .
ولا يبقى بعد ذلك إلا الأستاذ قائد الجماعة . لقد فقدت
الجماعة إيماناتها ، فسلوى ترفض الزواج من حسان ، وتقرر
أن تذهب للدير لتحدد للجماعة وصفها وتؤكد رأى الأستاذ
فهم « الفرسان الحكماء المحزونون » . وزياد يتجه للتدريس
فى روضة أطفال فى بلدتهم ، ويأخذ معه « حنان » ل يبقى
الأستاذ وحيداً .

ويحاول الأستاذ أن يدفعهم إلى أن يعلوا فوق المأساة ،
وأن يتجاوزوها ، ولا يستطيع أحد منهم أن يخلق فوق
المأساة ، فهى وشم فوق الجبين وقيد فى الدم ، ويسألهم ألا
يدعوه وحده يحمل عبء الكلمة فلا بد أن يعود سعيد وحسان
وأن ينضم إليهم فرسان جدد .

لاتدعونى وحدى فى شيخوختى الصدئة

أحمل عبء الكلمة

أيستم ؟ ستسير الأحوال إلى شط الخير

سيعود سعيد .. وحسان

وسينضم إلينا فرسان جدد أصلب منا عودا
وأكثر منا قدرة
وسنكتب ... ونمثل ونحب
وستصبح هذى الايام المرة
ذكرى واهنة منطفئة

ولكن هذا الأمل لا يستمر فالشرطة قد داهمت المطبعة
وسحبت رخصة الجريدة ، فيتحول الأستاذ عن موقفه من
دعوته للجماعة بالبقاء إلى أن يطلب من سلوى وزياد وحنان
الرحيل دون وداع ، ويطلب من الحاج على أن يغلق الأبواب ،
لقد أصاب الأستاذ الإحباط .

والمسرحية بتكوينها دراما عصرية تقدم أزمة البطل
المعاصر إزاء كل المعوقات التى تحيط به من السلطة ومن
الفرد الطامع فى الوصول الى السلطة ومن أزمة البطل لنفسه
وعدم قدرته على تجاوز الأزمة الفردية ، والاستعلاء عليها ،
فجميع أبطال المسرحية مأزومون : خان فرد الجماعة وذهب
اثنان ضحية خيائنه ووقعت فتاة فى حبائل هذه الخيانة ،
ولجأت سلوى إلى حل فردى لأزمته ، وهو الذهاب إلى الدير
، كما اتجه زياد وحنان إلى التعليم فى روضة أطفال . والأزمة
تكمن فى أنهم جميعا كانوا يحاربون بالكلمات ، واستطاعت
كلمات حسام المعسولة أن تخدع وأن تحقق مكسبا مع
السلطة ومع فتاة الجماعة ، فتستغل جسدها لصالحه . وإزاء
أزمة الخيانة يعجز الجميع عن مواجهتها إلا بالحلول الفردية
التي فرقتهم جميعا : السجن أو الدير أو العودة إلى القرية .

وقد تداخلت عناصر فنية فى كشف الأزمة الفردية فى المسرحية التى طلب الأستاذ أن تقدمها الجماعة كوسيلة للتعارف . واختيار مسرحية « مجنون ليلى » اختيار للبطل السلبى ، فغرق البطلان فى تمثيلها وتحول التمثيل إلى معاشية . وقع سعيد فى براثن شخصية المجنون لأنه منذ البداية يحمل أزمة ، ولم يستطع أن يحقق الحب ، لأنه يتحول إلى معنى . يرفض الجسد . أما ليلى فلم تقع فى براثن شخصية المسرحية ليلى ، إنها تحب سعيدا ولكنها تقع أسيرة لظرف حسام وكذبه ، ويقع البطل المعاصر فى مأزق ، فهو لا يستطيع أن يتقبل موقفها وبدلا من مهاجمتها يهاجم حساما إن هنا وقفة تفرق بين حب البطل القديم وحب البطل المعاصر .

فحسان يؤمن أن مستقبل هذا البلد المتأوه لن يصنعه الحب بل يصنعه العنف الملتهب . إن مجموعة أشعار بريخت ورفاقه ، من جوته حتى آخر ثرثار عرفته اللغة الألمانية لم تمنع شرذمة النازية من أن تتربع فوق كراسى السلطة (ص ٤٠ - ٤١) وبين الأستاذ الذى يكتب فى الحب أن تاريخ الانسان صدره خفقات القلب الملهم لا تاريخ القفازات وحمامات الدم (ص ٤١)

ويرفض حسان منطقته وكتابته فهذا عصر النقمة والبغضاء .. هذا الصراع ليس مجاله مسرحية « مجنون ليلى » ، ولكن الأستاذ يحاول أن يخلق الحب فيطلب منهم

تمثيلها . الحب هنا يمثل الأزمة والصراع ، لأنه غير متحقق فى الداخل ، ففى هذا العصر يتحول ابن العشرين إلى رجل هرم معروق تتوكأ كتفاه على أقرب حائط ، كان هذا إحساس سعيد ممثل دور المجنون ، الصراع بين الحرية والحب حبلا صليبه وقيامه روحه ، فكيف يمنح رجل جاف مثل الصبار قلبه لامرأة . إن بطل المسرحية شاعر ويقول الشعر ، ولكنه يحس أنه لايملك أن يتكلم ، فهو يشعر أنه نبي مهزوم يحمل قلما ، وهو ينتظر نبيا يحمل سيفاً .

مسرحية « مجنون ليلى » لم تحل أزمة البطل ، فهو بطل معاصر يعيش ألما لاينجيه منه إلا الحلم بالقادم ، وليلى حبيبته تسقط إلا أنها فتاة عصرية تريد أن ترتاح مع رجل يخاطب أشواقها حتى لو كان كاذبا .

وتلعب الأزمة دورا فى هذه المسرحية المعاصرة فقد قدم النص لحظة الاسترخاء وكأنها مسرحية داخل المسرحية ، حاول النص بها أن يتفادى السرد ، فقدم سعيدا وأمه وزوجها فى مشهد يكشف تعاسة الأم وتعاسة الابن ، هذه التعاسة التى سلبت سعيدا البسمة طول عمره ، وحرمته أن يعيش حياته حتى وهو يقاوم ليكون عضوا فى جماعة تحاول أن تصنع شيئا للمستقبل ، فكان أن توقف لم يصنع شيئا وجلس ينتظر حتى سرق منه الحبيبة رجل مزيف .

لقد حققت هذه المسرحية نموذج الأزمة للبطل المعاصر واستطاعت أن تكثف الحدث ، فلا يسقط فى هوة الحكاية وإن لم تتخلص من الحكاية الغنائية وتغليف الواقع بالرمز .

الرمز

لعب الرمز دورا هاما فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فلم
تخل منه مسرحية من مسرحياته .

لقد كانت مأساة الحلاج تقوم على الرمز ، ولقد كان هذا
أهم سبب أدى بها إلى أن تخرج من دائرة التراجيديا ، إذ أن
العقدة التى قام عليها الحدث كانت واهية ضعيفة من حيث هى
واقع ، أما من حيث هى رمز فإنها تحتل التضخم ، فأزمة
الحلاج أزمة شاعر يحب الكلمة ويقاوم بها ، وتحول فى
المسرحية إلى رمز ، وتحول الشبلى إلى رمز آخر صاحب
الكلمة الساكت الصامت ، ومن هنا تقوم المسرحية كأى
مسرحية رمزية على الإسقاط على الواقع ، فالسلطة قوية
محتالة تريد صاحب الكلمة ، وتجد ذريعتها بين الجماهير
فترشوهم وتدعوهم للحكم بقتله ، وتقف الجماهير بعد ذلك
تواجه جريمتها لا جريمة السلطة ، وتتحول من الفعل إلى
البكاء إن الواقع هنا يعكس نفسه فى النص المسرحى ،
وتتحول الرموز إلى أشياء ، ولكنها بتعدد القراءة وتعدد الرؤى
يجد الناقد الذى يخرجها عن دائرة الرمز أسبابا مقنعة .

ولم تخرج مسرحية صلاح عبدالصبور عن الرمز ، وإن لم
يكن ممثلا بشكل كبير ، فقد كانت حركة الواقع أوضح فيه من
الرمز الذى ساهم فى تركيب الأحداث ، فهناك نماذج جاهزة
تقدم إطارا جاهزا ، فشخصية حسام فى مواجهة سعيد تقدم

رموزا للواقع ، فبينما حسام يستخدم الكلمة للخداع فإن
سعيدا يعبر بها بصدق عن أزمته وأزمة الانسان المعاصر .
والتوجه نحو الرمز أدى بالنص إلى التحول نحو العبث ، ليس
كبناء مسرحى وإنما كإطار حياتى تتحول فيه أشياء إلى عبث
ويسقط فيه العمل الوطنى إلى هاوية التردى حتى إن الخلاص
لم يعد لدى سلوى سوى الدير ، وعند زياد وحنان سوى
الهروب إلى القرية ، وقد يكون الحل هنا ليس عابثا ، ولكنه فى
الإطار العام هروب ، فلا أمل فى إصلاح المدينة . وسعيد
الحالم مازال يأمل فيمن يأتى بعده لايحمل قلما بل يحمل
سيفا . وحتى الأستاذ الداعى للحب ولأن يتم الصراع بالكلمة
ينتهى إلى أن يطلب من الحاج على الساعى أن يغلق باب
المكتب فهذا زمن لايصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نغنى أو
حتى نوجد .

الأستاذ : (يجلس على المكتب يجمع أوراقه وينادى) :

ياحاج على

لاتنس أن تغلق باب المكتب

أن تغلق باب الشقة

أن تغلق باب المبنى

هذا زمن لايصلح أن نكتب فيه ، أو نتأمل

أو نتعب أو حتى نوجد

ياحاج على

أغلق كل الأبواب

أغلق .. أغلق .. أغلق

هذه الرموز عبر عنها صلاح عبدالصبور كثيرا فى أعماله الشعرية ، فمنذ صدور ديوانه « أقول لكم » والكلمة أصبحت شاعريتها تتضمن فى الرمز ، وكأنها لاتستطيع بمفردها أن تحمل المعنى الذى يريده دون أن يرمز ، وتصل الرمزية ذروتها فى ديوان « أحلام الفارس القديم » كما أن مسرحيته التى ظهرت قبل مسرحية « ليلى والمجنون » وهى مسرحية « مسافر ليل » رمزية بكل معانى الكلمة .



لاتحمل مسرحية « مسافر ليل » بذورا رمزية كما فى مسرحية « مأساة الحلاج » و « ليلى والمجنون » وإنما هى مسرحية رمزية بكل معنى الكلمة ، ومع أن المؤلف يضع فى عنوان المسرحية عبارة « كوميديا سوداء » فهى ليست كوميديا ، وإنما مسرحية اعتمدت على الرمز ، فالنهاية السوداء جزء من بنية الرمز .

وتعتمد المسرحية على ثلاثة شخوص : الراكب وعامل التذاكر والراوى ، والنص هنا يجعل المواطن العادى فى مواجهة السلطة التى تسلبه بقدرتها كل إمكانية الوجود ، تذكرته فى الحياة وهويته الشخصية ليصبح منعما بلا حيثة . ورغبة السلطة الملحة فى التحكم لاتعطيه فرصة للاختيار ، حتى وهو لايقاوم محاولا أن يسترضيها . والسلطة - أى سلطة - ممثلة فى الإسكندر الأكبر أو هانيبال أو تيمورلنك أو ليندون جونسون مسميات لرجال يعيشون فى التاريخ ، ولكن ما أسهل أن يستدعوا ليأخذوا أسماء جديدة

معاصرة لنا مثل سلطان أو زهوان . إن عظمتهم تسيطر على
ذاكرة التاريخ ، ويعبر الراوى عن هذا :

الراوى : معذرة .. لايفصل الإنسان عن اسمه
فالعظماء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرة التاريخ
لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء
والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم فى ذاكرتك
ليكونوا متنزه أقدام العظماء
ولذلك خير أن ينسى الماضى
حتى لا يحيا فى المستقبل
حتى لا يخدعنا التاريخ
ويكرر نفسه .(٤)

ولكن التاريخ فيما يخص العظماء يكرر نفسه ، فما إن
تستدعى طاغية حتى يظهر ، فالراكب حين ينطق أسماء
العظماء يقرأها من ورق جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة
أسطر فتستوقفه بضعة أسماء بارزة فيردها ويكرر اسم
الاسكندر وهنا يأتى عامل التذاكر إليه غاضبا بثيابه الصفراء
والتقليدية فلقد استدعى الراكب الطاغية من التاريخ ليجده
أمامه بلباسه الأصفر المعاصر - فالطفافة تتغير أسماؤهم
وملابسهم ولكنهم شخصيات موحدة متشابهة . فالمسرحية
هنا ليست ملهاة سوداء ، وإنما مسرحية سياسية بالدرجة
الأولى ، تقف أمام السلطة لتكشفها . والطفافة بقبضتهم
الحديدية قادرون على الاقناع ، فإن الراكب من شدة خوفه من
عامل التذاكر يشك فى نفسه ، ويقتنع فلعله فعلا الإسكندر .

ويسقط المواطن فى هوة النفاق فى عدم مواجهته للسلطة
حرصاً على حياته فيقرر أن يتذلل لعامل التذاكر .

ماذا تبغى منى يامولاي ؟

عفوا مثلك لا يبغى من مثلى شيئاً

أعنى .. بم يشملنى عطفك ؟

بم تكرمنى

هل تجعلنى سرجاً لجوادك .

لقد سقط المواطن وأعطى للسلطة مقوده فلم ترحم ضعفه .
فالمواطن أعزل والسلطة مسلحة ، إن كل ما يرجوه المواطن -
وهو هنا الراكب - أن تتركه السلطة ؛ وهى - هنا عامل
التذاكر - يعيش . فيعطيه تذكرة القطار الذى يمثل الوطن
المحكوم بالسلطة العسكرية . فيأكل عامل التذاكر تذكرة رحلة
المواطن فى موطنه ، وبذلك يسلبه حقه فى الحياة ، وينكر
عامل التذاكر أنه أخذ التذكرة أو أكلها ، ويأخذ فى استجوابه
عن التذكرة وهو يحذره أن يكذب . ويجلس عامل التذاكر
بجانبه حتى يهدئه ويخلع سترته الصفراء ، لأنها تمثل الشكل
الرسمى الذى يمكن أن يخيف المواطن ؛ فلدى بعض الناس
حساسية ضد اللون الأصفر . وما إن يخلع سترته الرسمية
حتى تظهر تحت السترة سترة ، وسترة ، فهى ثلاث بسترات .
رتبة هذا الحاكم ثلاثية . وهو مدرب على مواجهة المواطنين ،
تعلم من رئيسه عَشْرِي السترة : "إن تَجَوَّرَ كلبك يتبعك" .

وعندما يسمع كلمة "الثقافة" يتحسس مسدسه . إنه يعلم الناس الديمقراطية حتى ولو اضطر إلى قتلهم جميعاً . إنه يمثل بقول الحجاج "إنى أرى رموساً قد أينعت وحان قطافها" . ويجعل من كلمة عشرى السترة نبزاً له "حقوق فى رحمة ثم اضرب فى عنف" . لذا فهو يحقق معه فى رحمة وقد أعطاه بطاقة خضراء لتكون هويته الشخصية ، وحين يلقى الراكب بطاقته من الذعر على الأرض فهى مجرد ورقة بيضاء يأخذ فى اتهامه بأنه يحوز أوراقاً بيضاء ، ويدافع الراكب عن نفسه بأن الورقة ليست بيضاء وبأنها بطاقته الشخصية يتهم بأنه سرق أوراقاً غير أوراقه ، ويستخرج عامل التذاكر نجمة مأمور أمريكى من جيبه ويعلقها على صدره ويأخذ فى استجوابه فى تهمة جديدة . بأنه قتل الله وسرق بطاقته الشخصية ، وهو كممثل للقانون يدعى علوان بنى الزهوان بن السلطان ، والاسم هنا يؤكد الدلالة الرمزية لعامل التذاكر فهو ممثل السلطة ووالى القانون فى هذا الجزء من العالم (القطار) ، وباسم من أعطوه السلطة (عشرى السترة) ، يفتح الجلسة ليقيم العدل ويحاسب هذا القاتل . ويقفز العامل كى يجلس فى أعلى العربة فوق الرف الشبكى يدلى ساقيه ويؤرجح قدميه فوق الراكب ، فالقانون فوق رموس الأفراد . والقانون هنا صناعة صاحبه ؛ أى صناعة السلطة ، فثلاثى السترة يتحول إلى عشرى السترة . والمواطن الراكب يستعطف بكل ما يمكنه أن يستعطف من كلمات . ولكن السلطة لا ترحم فيحاول أن يظهر أنباهه بعامل التذاكر .

ويبرز فى شخصية عامل التذاكر تصوير للطاغية ، إنه يشعر أنه يتصرف فى أقدار الناس ، يحمل العبء الأكبر ، يفرز فى الليل إذا وقعت واقعة ، يخرج من قصره ليتفقد أحوال الناس ، يحفظ فى ذاكرته أسماء السفاحين والقتلة ، يستقبل زوار البلد لا يغفو إلا ساعات فى الأسبوع ، إنه لا يخشى الموت ومخ ذلك فهو يحتاط للأمر بقتل أعدائه أو شرائهم ، إنه لا يخشى الأعداء ولكنه يخشى أصحابه وحسدهم . إنه يحيا فى وحدة ، ويبكى ، إنه يبكى شفقة على حساده ، يتمنى لو رآوا النور وعرفوه ، لو عرفوا معنى أن يصفو القلب وأن يتطهر . والمواطن المسكين لا يفهم ما يقال ، فإن التهمة أكبر من أن يفهمها عقله ، ويوضح له أن فقدته بطاقته يعنى أنه غير موجود ، فمن سرق بطاقته قتله إذ أفقده تشخصه المتعين فى هذا الوجود ، لذا فعليه أن يفقد وجوده . وهو حين سرق بطاقة الله الشخصية . يكون قد قتله ، ومن هنا فإن الله لا ينظر إلى هذه الناحية من الكون ، لقد تخلى الله عنها ، والتهمة : أن أحداً قد قتل الله بسرقة بطاقته الشخصية ، وبذلك يكون قد انتحل وجوده . وتظهر قوة السلطة ، فقد قبضوا على أشخاص كثيرين واعترف البعض بالتهمة من شدة التعذيب ، وهو نفسه - عشرى السترة - يتنكر فى أسمال الفلاحين وزى العمال ، ليصل إلى حقيقة السارق ، لذا فهو يطلب من المواطن كصديق أن يخبره بالحقيقة . ولما كان الأمر قد وصل إلى الأعداء فلا بد من الحسم حتى لا يختل نظام الوادى (مصر) . لذا فلا بد من

قتله . إنها تضحية من المواطن حتى يدرك الناس أن الأمن مستتب . ويطلب منه أن يختار الميته التي يرضاها : القتل بالسم أو بالغدارة أو بالخنجر ، ويقتله ثم يستخرج البطاقة البيضاء من جيبه ويلوح بها أمام عيني الراكب المحتضر .

وإذا كانت السلطة قادرة على توجيه التهمة والقتل العمد مع سبق الإصرار للإنسان لكي يظل الشكل قائماً ؛ وهو أن الأمن مستتب ، فإن الراوى الذى يمثل الجماهير الصامتة يقف متفرجاً على الأحداث لا يصنع شيئاً . بل إنه يساعد السلطة فى حمل جثة المواطن ، وهو يتجه إلى الجمهور ليقول له : "ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر ، وأنا مثلكم أعزل ، لا أملك إلا تعليقاتى" . فالراوى هنا يقف نفس الموقف الذى وقفه الجمهور من الحلاج ، غير أنهم تحملوا ألم الجريمة ، أما هنا فهو واقف يقوم بالتعليق .

ولم تخرج دائرة الرمز فى مسرحية "الأميرة تنتظر" عن دائرة الوطن والمواطن والسلطة . فلقد حكمت المدينة طوال خمسة عشر عاماً بكذبة . أميرة أحبت جندياً وساعدته ليستولى على السلطة ، قتل والدها وادعى أنه أوصى له بالعرش قبل أن يموت . وصدق الشعب ادعاء مغتصب السلطة وحبيبه . وأبعدت الأميرة الحبيبة فى كوخ لتعيش عذابها بالندم بتكرار القصة ، فيتحول تمثيل القصة إلى مسرحية داخل المسرحية ، وإن كانت هى صلب المسرحية ، فالأميرة تجلس مع وصيفاتها الثلاث يمثلن ما حدث فيصبح الحدث

شعيرة المواجهات الليلية لتذكر الأميرة بمأساتها . وبعد حين
يأتى إليها السمندل - وهو المغتصب - ليطلب منها العودة معه
إلى القصر ؛ فقد أصبح ملكه متشققاً من حوله كلكاء الأشجار
هجره القادة والجند . إنه رمز لمغتصب السلطة لا يستطيع أن
يحافظ عليها إلا بكذبة فهو يعود للأميرة حتى تمنحه قوة
شرعية فى مواجهة من يريدون سلب السلطة منه ، فهو يريد لها
أن تعود معه ليخرجها فى الصباح إلى الميدان وكفاهما
معتنقان ، ولعلنا للناس أن أميرتهم عادت لتخلع ثوب الغفران
على عاشقها وأنه يتلقى منها الغفران بأحلى آيات العرفان .

السمندل : سنحث الخطو إلى القصر

ندرك أول خيط الفجر

وسنخرج فى الصباح إلى الميدان ، وكفأنا
معتنقان

ونقول لهم إن أميرتهم قد عادت

خلعت ثوب الغفران على عاشقها المثقل
بالذنب

فتلقاه عاشقها المثقل بالذنب بأحلى آيات
العرفان^(٥)

وهنا يتوقف القرنفل الذى كان حاضراً لحظة لقاء الأميرة
بالمغتصب ، وقد كان ينتظره . إنه يعرف أنه سيجىء إلى
الأميرة لبحث عن قوة جديدة تعينه على فرض قوته مرة ثانية
على الوطن . يمتقع وجهه حين يسمع كلمات المغتصب
فيسألها ألا تذهب معه . لقد طعنت المدينة كذبة ذات مساء

فاعتلت منها واسترخت مثقلة بالجراح ، والليله قد تهوى
أنهاراً وتلالاً ومنازل ، لو ولدت فى ساحتها كذبة أخرى .
فالمدينة لم تنس طوال الخمسة عشر عاماً . ماحدث لها ، وهى
فيما يبدو متأهبة لمواجهة الظلم ، وإذا ما جاءت هذه الكذبة
الجديدة فإن أشياء ثقيلة قد تحدث للمدينة . ويوجه القرنديل
كلمته للأميرة أن تكون سيدة وأميرة لا تتنى ركبتها النورانية
فى حقوى رجل من طين . أيأ ما كان شهماً أو غداً ، عملاقاً ،
أو أفاقاً . كان يمكن أن تكون الاميرة هنا رمزاً للمدينة لو
انتهت المسرحية بكلمة القرنديل ، أو بالقصيدة التى ترثى فيها
الأميرة السمندل وهى تختتمها بقولها : أوه ما أشبهه فى
ضجعته بأبى .. أنظرن وباركن .. اكتملت لحظتى الموعودة
حتى سحقت نفسى قطعاً .

وكانت المسرحية عند كتابتها الأولى تنتهى بطلب الأميرة
من وصيفتها الكبرى أن تعد متاع الرحلة .. ثم تناشد
وصيفتها الإسراع ، ولكن المخرج نبيل الألفى كان يقول له :
"إن الأميرة ستعود إلى مدينتها لتستمتع بلذة الحكم أو بلذة
أداء الخير نحو أبناء مدينتها . ألم تزدها هذه التجربة المريرة
وعياً بمسئولياتها" (ص ٥٨) .

وإدار المؤلف الأمر فى ذهنه "ورجح عنده إضافة مشهد
ختامى لا للسبب الذى ساقه المخرج فحسب ، بل لسببين
آخرين : أولهما أن اللحظة التاريخية لعرض المسرحية كانت
تختلف عن لحظة كتابتها ، وكان العرض فى حاجة إلى أن

يقول كلمة تواكب اللحظة ، وثانيهما "أنى كنت قد أدركت من عرضين سابقين لأعمالى المسرحية أن من الواجب أن يكون إسدال الستار فى مسرحنا حادثاً بعض الشيء ، فالستارة الهادئة لا تكاد تناسب مزاجنا" .

والسبب الأول أسقط من النص رمزاً كان يمكن أن يكون معطاءً . فالأميرة وهى تؤدى دورها كانت تمثل آلام المدينة ، ولكن بهذا الكشف أصبحت تمثل نفسها . فسقط عنها الرمز . أما السبب الثانى فلم تكن نهاية المسرحية بكلمة القردل أو الأميرة لتكون هادئة . ومع ذلك فما قاله صلاح فى كلماته إنما هو عودة للحس الخطابى الصارخ فى النهاية ، ولو أن صلاحاً اكتفى بأن يقدم عملاً للتاريخ لا للحظة لعمق العطاء الرمضى عمقاً لا يحده الزمان .

وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يعود الرمز الوطن فى شخص الملكة . فالملك يعجز عن إعطائها طفلاً . ولأنه عاجز فإن على الملكة أن تأتى برجل يمنحها هذا الطفل . وتطلب من الملك أن يختار لها من يملأ بطنها . فالملك القوى القادر لم يستطع أن يهب إمرأته طفلاً . فيخبرها الملك أنه سيقتل الرجل بعد أن يتم مهمته ، ولكنها ترفض بإصرار أن يقتل رجلاً يعطيها زهرة .

ويغضب الملك فقد كان الأمر قاسياً عليه ، فيرى الموت فيناديه طير الموت الأسود ليدخل فى أعضائه مختطف الخطوة مسروقاً يفتح له صدره لينقر حتى يجد طريقاً .

الملك : لا ... الموت

فى موعذك تماما ... ياطير الموت الأسود

أدخل فى أعضائى مختطف الخطوة مسروقا

ها أنذا أفتح لك صدرى ... نقر حتى تجد طريقا

ياسيدتى .. استدعى وجوه الدولة (ص ٥٨)

ويحضر وجوه الدولة وعلى رأسهم الوزير والقاضى
والمؤرخ والشاعر بصحبتهم الجلاذ . ويسقط الملك ميتاً ، فقد
نام الطائر فى قلبه فيشكر الموت لأنه خلصه من وطأة أعبائه ،
بينما الزوجة فرحة تنظر إليه كأنها تريد أن تتأكد من موته
فهى الآن يمكن أن تنال الطفل .

وتتم محاولات ليستيقظ النائم من رقدته الأبدية ، وتتجه
الزوجة إلى الوزير تطلب منه أن يعطيها الطفل ، ولكن الوزير
مازال خائفاً من الملك يطلب إليها أن تعود للغرف الملكية ، فما
كان الملك ليرضى أن ينظرها العامة والدهماء حتى هم كانوا لا
يجرعون على النظر إليها خوفاً منه :

حتى نحن .. الكبراء

كنا نغمض أعيننا حين نراك ونخفى من صفحتها الملساء
ماقد يلمع فيها من تعبير أو إحساس
هرباً من غضبته النارية

عودى .. عودى .. يامولاتى (ص ٧٤) .

فلقد كان الملك يخفيها عن كل الناس ، وهاموذا يتركها

مجدبة دون عطاء ، فتتجه إلى المؤرخ تطلب سطرأ من تاريخه
فى جسدها ، ليصنع من أحرفه طفلاً . وإذا به كالوزير يخاف
أن يلمسها ويتصورها جنت فتذهب إلى القاضى فتطلب منه
أن يلف عليها ثيابه ليخلف لها طرفاً منه لتصنع منه طفلاً
فيرفض ، ويطلب منها العودة لتصبح محبوبة فى الغرف
الملكية ، ويكون الشاعر أكثرهم جرأة ، إنه لا يقبل ولا يرفض
أن يعطيها الطفل ، فهى ما إن تنظر إليه حتى يخبرها أن
كلماته لا تصنع طفلاً . إنه يحمل الطفل فى صرة أحلامه
ويحلم إن أنجب طفلاً أن يطلقه فى شمس الغابات وأنسام
النهر ، إنه لا يريد أن يذهب معها الآن ، فهو جزء من هذا
المشهد الحزين وقد اتضح أنه الوحيد الذى كان يختلس
النظر إليها ، وكان يحبها قبل أن يقع فى أسر الملك ، ويصبح
جزءاً من نظامه . ولم يتوقف حبه لها ، كان يعيش لها ، ويجرؤ
على أن يذهب بها ، ويودع أصحابه فيعده الوزير مجنوناً ،
ويطلب القاضى أن يرد بالقوة ، ويعلن المؤرخ أن الملك حين
يعود سيعاقبه بالقوة . ولم يعبأ الشاعر بقولهم فالملك تدلى
ميتاً حين رأى ذاته فى مرآة صافية فى عين هذه المرأة . إنها
فى هذا النص تتحول إلى شعب كامل استطاع أن يهزم
السلطان ، ولم يجرؤ أحد أن يتقدم إليها ليحملها بالخصب
بالطفل سوى الشاعر .

يمجد صلاح عبدالصبور فى شعره وفى قصائده الشاعر ،
تمزقه حساسيته فى عصره لذا جعل الذى يقتل السمندل
شاعراً أو روح شاعر . فالمناضل شاعر والأمة تحتاج إلى

الشعراء ، فليس هناك من ينقذها سوى الشاعر ، فهو المغامر الوحيد الذى خرج ليواجه الجلال بالكلمة ، فالكلمة فاعلة .

لقد ذهب الجلال ليأتى بالملكة ويقتل الشاعر ، فالملك الميت يريد الملكة ويقترب الجلال بسيفه من الشاعر ، فيمد مزماره ، ويطعن الجلال فى عينيه فيصرخ ، ويتراجع ، وتدمى عيناه ، فيغطيهما بإحدى يديه ، ويضرب بسيفه على غير هدئ ، ويكون الشاعر بمزماره قد انتصر على الجلال بسيفه ، فالمزمار هو القوة الوحيدة التى يمكنها أن تواجه السيف . تقترب الملكة من الشاعر رافعة يده فى يدها وتغنى للشاعر والمزمار :

أنت صرعت الجلال
وصرعت الخوف
عزف المزمار نشيد الدم
بينما أصبح سيف الجلال الغاشم
أعمى لا يجد طريقه ..
أقدم .. خذ منه السيف

ويتقدم الجلال إلى الشاعر فيجرحه بسيفه ، ثم ينتهي الموقف بانتصار صاحب المزمار . إذ يأخذ الشاعر السيف من الجلال ويقتله ، وفى الوقت نفسه يتهاوى جريحاً بين يدي الملكة .

يدافع الشاعر عن الملكة كما يدافع عن أرضه ، وتمتلىء الملكة بالرغبة فى أن يعطيها صاحب المزمار الذى أسقط

السيف الطفل . لقد تحول المزمар إلى فارس . لقد كان
الشاعر يريد الموت ولكنه يتمنى أن يحيا من أجل المرأة ..
الأرض .. الوطن .. إنها معه تنتظر روح الكون هنا لتنفخ في
السر لتعطيها الثمرة . لتعطي دلالة جبريل الأمين وهو ينفخ
في مريم .

حتى إن حان الموعد
جئت إلى جذع الشجرة
وهزنت إلى الأغصان
لن أحتكم .
سأسير إليه .. ليتكلم

وفي الفصل الثالث تمسح المرأة على المزمارة ليعود
لطبيعته السمحة مزماراً عاشقاً .. وقد حمل الأرض الثمرة .

وفي الفصل الثالث يخير المؤلف الجمهور بين حلول ثلاثة ،
الأول حل الشكوى للأقدار في العالم السفلى ، فالملك يريد
الملكة أن تنام إلى جانبه ليعود إلى الحياة ثانية . ويأخذها
رجال الحاشية إليه ويذهب الشاعر إلى قضاة محكمة الأقدار
لتعيد إليه حبيبته .

ويصدر قضاة الأقدار حكماً أن تقسم المرأة بين الملك
والشاعر ، فيرفض أن تقسم ، ويعلن أن يتركها للملك حية بدلاً
من أن يأخذ نصفها ميتاً ، فالشاعر هنا هو المضحي وليس
الحاكم .

وفى الحل الثانى تنتظر الحاشية عودة الجلاذ أعواماً
عشرين يكون الطفل قد كبر ، فيحاول أن يجلس على العرش
فينهار به ، فتهتز جدران الغرفة وتسقط أستارها ويخوض فى
العناكب ، إن عليه أن يبدأ حياته بترميم العرش المتهدم . لقد
تهالك العرش فى السنوات العشرين ولن يستطيع أن يعيد
ترميمه ، فالجميع محبوس فى هذه الغرفة فقد احتل أمير البر
الغربى باقى غرف القصر بينما رجال الحاشية مشغولون بأمر
الشاعر .

أما الحل الثالث فيعود إلى نهاية المنظر فى الفصل الثانى
عند الكوخ ، يحمل فيه الشاعر السيف ليصبح شاعر الملكة
الفراس . لقد اجتمع المزار والسيف فى شخص واحد ،
وحين تأتى الحاشية يسلم سيفه فى وجوههم فيعلنون ولاءهم
له ، وتعتلى الملكة العرش لتعلن أن حاشيتها الناس جميعاً ،
تفتح بابها للمرضى والفقراء والعشاق ، وطوافى الطرقات ،
وأهل الحرفة والأمراء ، ويبقى الشاعر جنب حبيته ينسج
أحلام المستقبل المتغنى بالصبح الأجل ..

الملكة : بل تابعى الفانى فى حى
الناسج لى أحلام المستقبل
المتغنى بالصبح الأجل
الصبح الأجل (ص ١٥) .

وتكون هذه النهاية متسقة مع المسرحية بينما النهايتان
الأخريان المقترحتان من المؤلف تبدوان تلفيقة تجديدية لا

مبرر لها ، فقد خرجت عن إطار النص ، وأبعدته عن محوره ،
فالبعض يدعم فكرة أن الدولة يحميها الشعراء أصحاب
الاحلام وصناع المستقبل .

.....

_ لقد تحقق للرمز وجوده فى مسرحيات صلاح عبدالصبور
من خلال الحس الشعرى الذى أغنى النص بغنائيات عذبة لم
تستطع النصوص أن تتخلص منها ، لذا فإن هذه الاعمال
تحتاج إلى وقفة عند غنائيتها .

الغنائية

تعد الغنائية إحدى الظواهر الأساسية فى مسرح صلاح
عبدالصبور ، لم تخل مسرحية منها ومع أن نقد النقاد لمسرح
شوقى بأنه مسرح غنائى أصبح امراً شائعاً عند من يعرف
مسرح شوقى ومن لا يعرفه ، فإن مسرح صلاح عبدالصبور
وقع فى هذا المأزق بصورة لا تقل عن استخدام مسرح شوقى
له . ولقد يفرق بين غنائية مسرح شوقى وغنائية مسرح صلاح
بأن هناك اختلافاً بينهما . صحيح أن هناك اختلافاً بين الشعر
الغنائى فى كل من المسرحيين ولكنه خلاف يرجع لاختلاف
الغنائية عند كل من الشاعرين .

القصيدة الغنائية فى مسرح صلاح عبدالصبور تلتقى مع
بنية القصيدة فى الشعر الجديد الذى يجسد فيه الإحساس
ويكتف ، وأصبح له شكله الرمزي وقدرته الإيحائية التى

يستوجبها الغموض المغلف للحس الشعري . فالخلاف إذن
خلاف بين شاعرين كبيرين ، وبين رؤية عصريين لبنية
القصيدة . فإذا تجاوزنا هذا الخلاف الذى يفرق بين القصيدة
الحديثة والقصيدة التقليدية فإننا نجد أنفسنا أمام اتفاق فى
استخدام القصيدة الغنائية فى المسرح .

لقد اعتمد صلاح عبدالصبور على الشخصية الشاعرة فى
أربع من مسرحياته ، وأحال شخصية عامل التذاكر إلى
شخصية شاعرة وإن كانت تحمل مشاعر قاهرة قاسية .

وفى مسرحية "مأساة الحلاج" يبدو من أول وهلة شاعرية
الحلاج وإحساسه بالله وبالحياة فهو فى قمة العشق للذات
الإلهية . إنه يؤمن بأن الرحمن يختار شخصاً من خلقه ليفرق
فيهم أقباساً من نوره ليكونوا ميزان العدل وقد أفاض الله عليه
نوره ليفيضة على الناس :

الحلاج : (للشبلى) لا .. إني أشرح لك
لم يختار الرحمن شخصاً من خلقه
ليفرق فيهم أقباساً من نوره
هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل
ويفيضوا نور الله على فقراء القلب
وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على أهل النعمة
لا ينقص نور الله إذا مافاض على الفقراء .
ويدور حوار بين الشبلى والحلاج حول الفيض الإلهي عن
الشر والخير لا يخرج عن كونه حواراً غنائياً تتبادل فيه

أحاسيس كل من الشعارين حول رؤية كل منهما في هذا
الشأن بشكل غنائى .

يتحدث الحلاج عما صنع فى الحج وكيف أوقد قلبه ناراً
وكيف أنضج قلبه وقد الصحراء المحرق !

هل أوقد قلبى إلا وقد الصحراء وسعى الرمضاء
والصوم إلى أن أغفى الجسم الناحل فى جذع النخلة
فى أرض مدينتنا الخضراء
ولدت كلمات الله هناك بقلبي المتقل
فأتيت بها طوفت بأرض الناس
عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئاً شيئاً .
سأخوض فى طرق الله
ربانياً حتى أفنى فيه (ص ٣٤)

وحين يقف الحلاج بين الناس يعظمهم يتغنى بإلهه فى
قصيدة من أربعين سطرأ يبدؤها بقوله : "أراد الله أن تجلى
محاسنه وتستعلن أنواره" (ص ٤٣ - ٤٦) يستفيض فيها
بذكر محبوبه وجنود إبليس صناع القحط فى الأرض ويختمها
بقوله :

فهذا حبنا الله
أليس الله نور الكون
فكن نوراً كمثل الله
ليستجلى على مرأتنا حسنه

ولا يتوقف الحلاج فى السجن عن الغناء لإلهه . وتبرز

حيرة الحلاج فى شعره حيرة شاعر صوفى ، فهو يشعر بصراع فى داخله يمزقه ، إذ أنه يشعر أن عليه أن يختار ، فقد أخفى الله عنه نوره ليريه الطريق . وساعة الاختيار يقف عاجزاً ، ماذا يختار أن يرفع صوته أم يرفع سيفه ؟ أن يكون شاعراً أم محارباً . إنه بالتأكيد شاعر وليس بمحارب ، فقد سلم نفسه للشرطة دون مقاومة وسلم نفسه فى المحاكمة دون مقاومة أيضا .

والغنائيات فى هذه المسرحية تعد أحدث ما قيل فى الشعر الصوفى وفى وقفة الإنسان الصوفى ، أمام ربه ، وحيرته حين لا يرى نور اليقين بين أن يدافع عما يؤمن به بالكلمة أم بالسيف . إن الأزمة هى كيفية التوفيق بين القدرة والفكرة ، المزوجة بين الحكمة والفعل . ليتربح شخصاً يستطيع أن يؤدى ذلك ، فهو لا يملك إلا أن يتكلم ولتنتقل كلماته الريح السواحة .

لم يكن وحده شاعراً ، ولكن صديقه الشبلى كان أيضا شاعراً فهو قد اختار حين طلب للشهادة فى قضية الحلاج أن يقول كلاماً غامضاً ، ويرجو من القاضى - حين يسأله إن كان ما يقوله فى المحكمة هو قوله أم قول الحلاج - أن يتركه يمشى 'لانه عاهد الله ألا يفشى نعماءه وألا يكشف وجه الأسرار :

الشبلى : يامولاي أرجوك .. إصرفنى إنك تلقى بى فى النار

فلقد عاهدت الله .. ألا أفشى نعماءه

ألا أكشف وجه الأسرار

ألا أتحدث عن حالى قط

دعنى أرى عهدى . واصرفنى (ص ١١٣)

وحين يصلب الحلاج يقف الشبلى ليرثيه بمرثية فيها عتاب له ، وعتاب لنفسه أو لم ننهك عن العالمين فما انتهيت . وهل يساوى هذا العالم الذى وهبت له ما وهبت .

لقد كانت شخوص المسرحية تقدم أيضاً قصائد غنائية ومقدم المجموعة فى بداية المسرحية يرثى الحلاج ويكيه ويصفه : "كأنه طفل سماوى شريد .. قد ضل عن أبيه" .

.....

وكما بدأت مسرحية مأساة الحلاج بغنائية ، فقد بدأت مسرحية "ليلى والمجنون" فى فصلها الأول بغنائية من الأستاذ . لقد دخل على تلامذته وهم يتناقشون حول مجلتهم والشعر ودوره فى التغيير ، الكلمة أم القنبلة فيبدأ الأستاذ حديثه معهم عن المجلة البوق الذى يتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد ، عن الحرية والعدل وإحساسه بالمستقبل ، وهو يعلم أنهم لن يشاهدوا هذا المستقبل .

وأنا حين اخترتكمو من بين شباب الكتاب
لتصلوا جنبى للزمن الآتى كى ينكشف ويتقدم
كنت حزيناً أعلم

أنى أسلبكم أياماً ماثلة كى أعطيتها للحلم
حلم قد لا تشهده خلجان قد لا نرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحببتنا وضعوا الشمعة فى الشباك ،
وناموا فى اطمئنان

فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .. حلم قد لا نشهده (ص ١٧ ، ١٨)

ولم يتحدث الأستاذ فى المسرحية حديثاً غير غنائى.. إنه
شخصية شاعرة حاملة ، تعلم شعراء مختلفى الأمزجة ، ولكى
يجمعهم يقترح أن يمثلوا مسرحية أحمد شوقى "مجنون
ليلى" . وهذه المسرحية تعكس نفسها على النص ؛ مسرحية
مبنية على أبطال غنائيين ، تتوازى مع المسرحية الجديدة
ذات الأبطال الغنائيين أيضاً ، فتضيف غنائيتها حساً جديداً
لها . فالأستاذ يريد أن يعلمهم مع الثورة الحب ، فما أشد
حاجة الثوار الى أن يسمعوا كلمات الحب ، ويستعير كلمات
بريخت "إننا حين أردنا تمهيد الأرض لينبت فيها الحب .. ما
أسطعنا من وطأة ميراث الماضى .. أن نعرف حب رفيق
لرفيقه" (ص ٤٠) الأستاذ يصارع رغبة تلامذته فى
العنف ، وهنا تكون كلمات مجنون ليلى : "تعالى نعش ياليل
فى ظل قفرة ... إلخ . مهدت للحالة الانتقالية العنيفة التى
تعيشها الجماعة ، ولا يظهر الأستاذ بعد ذلك إلا فى النهاية
المسرحية وقد سجن حسان وسعيد متهمين بمحاولة قتل
حسام . يقف الأستاذ ليتغنى بالمأساة غناء الشعراء

الجوالين :

وكما كان الأبطال القدماء

ممن حفظت سيرتهم قصص الشعراء الجوالين

واسمار الفقراء

سنودع قتلانا .

إنه لا يبتعد كثيراً عن كونه شاعراً يحلم بالمستقبل ،
فالسجناء في نظره قربان للريح كي تجتاز بهم البحر إلى مدن
المستقبل .

وهنا يحدث اختلاف بين زياد والأستاذ ، فهو ينادى
أستاذة واصفاً إياه بالطيبة ، وحين يذكر هذه الصفة يكون قد
ابتعد كثيراً عنه ، فالصحف والكلمات ليست زوارق
للمستقبل ، فالمدينة قد احترقت وبرز عذاب الأستاذ ، فهو
نفسه يعيش صراعاً : ماذا يفعل والرفقاء يتفرقون ، والقاهرة
تحترق والقنلة يأتمرون على المدينة ، وهو نفسه يجلس
ليداعب طفله . فالمأساة تمزق الجميع . إن الحوار بين زياد
والأستاذ حوار غنائى ، ينتهى بأن تطلق الحكومة المطبعة ،
فيستسلم الأستاذ لتفريق الجماعة ، ويقرر أن يزور سعيداً في
السجن .

وشخصية سعيد هي الشخصية الرئيسية في المسرحية :
شاعر محبط يحب ولا يستطيع أن يحقق حبه أو يمارسه بشكل
سوى . ويلقى قصيدة في المنظر الثاني من الفصل الثاني
بعنوان "نبي مهزوم يحصل قلماً ينتظر نبياً يجهل شيئاً" . وقد

أقحم النص مناسبتها فى المسرحية ؛ فزياد يطلب من سعيد أن ينشدهم من شعره فيرد عليه بأنه سيقول لهم آخر أشعاره . وهذه القصيدة تعد من أجمل غنائيات صلاح عبدالصبور فى أكثر من تسعين سطرأ ينعى فيها جيله المملوء بالمنهزمين ، فرأيه أن الجيل قد مات ولما يولد بعد ، لا يقدر أن يصنع شيئاً حتى الحب . وتحقق المسرحية مقولته فهو لا يعرف كيف يحب ليلى وهى أيضاً لا تعرف كيف تحبه أو تحب غيره ، وينتهى إلى السجن ، لينشد قصيدة ، فالأستاذ يسأله إن كان يبغى شيئاً ، فيرد عليه بأنه يبغى أن يبعث برسالة للقادم من بعده . إنه ليشعر فيها أن الخلاص سيأتى من هذا القادم وعليه أن يأتى وبأقصى سرعة .

وإذا كان سعيد قد عجز أن يحقق حبه حتى وهو يتغنى بأحاساسيه ، فليلى أيضاً كانت فى كثير من حديثها شاعرة تتغنى بالحب .

الغناء هنا يمثل وحدة خاصة بالمسرحية ترتبط بعنوانها الغنائى "ليلى والمجنون" ، ويمكن أن تحذف هذه القصائد من المسرحية فلا تنقص المسرحية شيئاً ، ولكن الغناء ينقص كثيراً ، وإذا كان الاختيار بين الغناء والمسرح فلا أظن أحداً يقبل أن تضيق هذه الغنائيات الفريدة فى شعرنا الحديث ، ولو على حساب المسرح ؛ فالغناء جزء أساسى من بنية مسرح صلاح عبدالصبور ، إنها قدرة الشاعر ، وعلينا أن نحاسبه على كيفية استخدام هذه القدرة لا على حذفها .

وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" لم يتخل النص عن الغناء وأصبح أيضاً جزءاً من بنيةها . وكانت الشخصية الأساسية هى الأميرة ، تعيش أحزان الندم على ما فعلت بأبيها وقد تركها الحبيب بعد أن وعدها أن يعطيها أطفالاً : فى كل خريف طفالاً ، ولم يف الحبيب بما وعد بعد أن اغتصب العرش . ومع الندم والحزن تعيش الأميرة حالة وجدانية مولدة للشعر . فالحدث حدث شعري ، والأميرة تستعيد الماضى فى شكل طقس تمثله مع وصيفاتها الثلاث تؤدى واحدة منهن دور العاشق الخادع ، وحين تراه الأميرة تأخذ فى إنشاد غنائيتها التى تنقطع مع تدخل الوصيفة فإذا ما حذفنا كلمات الوصيفة فإنها تصبح قصيدة غنائية واحدة تبدأ بجملة "وأخيراً جئت بعد أن جن نهارى" وتبرز القصيدة قوة الحب فى قلبها للمغتصب . تصفه وتصف جماله ومشاعرها نحوه .

أه علقنى باكتافك كالعقد وداعبنى وانثرنى حبات
وبعترنى على جسمك موسيقى ونورا
ثم لملمنى وانظمنى فى حبل امتلاكك
وتحسننى واختمنى بختمك
وليعدك الغد لى طفالاً شقياء وجسوراً (ص ٢٩)

وختام القصيدة يمثل نقلة درامية تحكى فيها ما حدث ليلة مقتل أبيها ، وتختتم القصيدة فى لحظة تمهد للبكاء :
والآن اخرج حتى أبكى زجلى المقتول
وأزف إليك مطهرة بدموعى :

يارجلى القاتل
اخرج .. اخرج

وتنهز الاميرة فى بكاء حار ، ويدخل على إثرها القاتل
السمندل وتعود الاميرة بعد أن تستجوبه عن أسباب حضوره
إلى الغناء الشعرى .

ويتدخل القرنندل حين يدرك أن كذبة جديدة ستدخل عالم
المدينة ، فيقتل السمندل لينهى لحظة طويلة من ظلم المدينة ،
فيغنى للأميرة أن تكون سيدة وأميرة وأن يكون كل الفرسان
الشجعان لها ممن يحلو مرأهم فى عينيها خداماً لا عشاقاً أو
عشاقاً لا معشوقين ، الحس الغنائى مرتفع ارتفاع العاطفة
التي تتحرك فى النص وارتفاع الشاعر الغنائى .

وقد برز فى مسرحية "بعد أن يموت الملك" تقدم الغناء
خطوات ، فالجوقة المكونة من ثلاث نساء كن حين يظهرن
يغنين ، والخياط حين قدم للملك قطعة من المخمل الأبيض
يقدمها للملك بقصيدة يتغزل فيها .. بالقماش .

قطعة مخمل

بيضاء الطلعة ناعمة الذهب

ما كدت أراها حتى .. أه .. كان لقاء يامولاي

احسست بقلبي فى أضلاعى يتوثب

وإذا حذفت كلمة "قطعة مخمل" فإنها لا تعدو أن تكون
قصيدة غزل فى امرأة فهو يختمها بقوله :

ملت إليها لأقبلها فأنكششت وهى تقول :
أنا بكر لم التفت على ساقى بشرى من قبل (ص ٢٩)

ويستمر الخياط فى الحديث شعراً غنائياً حتى يتقبلها الملك ، ويتحول الملك إلى شاعر يلتقى بالملكة فيناديها مناداة الشاعر بجمل شعرية تعود صلاح عبد الصبور أن يذكرها فى شعره "يانجمى الأوحده" ، ويضيف إليها "ياكوكبى الغافى فى عليائه" فالمرأة هنا أكبر من أن تكون زوجة ، إنها الوطن الذى يحكمه . وجوار الملكة للملك يصبح قصائد غنائية ، وهى تتكلم عن طفلها وعن موسيقى الليل المسحورة التى هجرتها وقد عادت إليها الآن ، فهى أنغام السجن الزرقاء تتعلق فى الأستار المسدلة هناك ، وهى أنغام الفرحة الوردية تتراقص حول المصباح الشاحب ، إنها نغم طفل لم يكبر . وتحول المسرحية إلى غنائية حين تلتقى بالشاعر فتتفجر الطاقات العاطفية ، فوجود الشاعر هنا بالضرورة يفجر الحس الغنائى ، فهو يتغنى للحبيبة ويتغنى للشمس يناجيهما كأنما يتعبد لها :

ياسيدة المرج الغيمى الأزرق
لو أنكسرت كشعاعك حين يمس الأرض
لو أهوى ميتاً أتمزق
لا تتحمل نفسى وطأة هذى اللحظة
توشك نفسى أن تتفرق كالأشتات
أعنى لحظات حياتى ، أحفلها بالرغبة .. والعجز
بالفرحة والخوف ..

بالذكرى والنسيان ..
بالشوق وبالإشفاق .. (١٠٦ - ١٠٧)

وتتشابك الأحداث ، فالشاعر يواجه الجراد ويدافع عن حبه
ويجرح فتتخلق الغنائية من الحدث الغنائى .

ولم تكن فى مسرحية "مسافر ليل" شخصية شعرية أو
شخصية تدعو إلى الغناء ومع ذلك فلم تخل من التعبير عن
المشاعر الذاتية فى غنائية مأساوية تبرز مشاعر عامل التذاكر
الخربة ، غير أن هذه الغنائيات تختلط بالسرد فتفقد الغنائية
حسها ليبقى الحس السردى عالى الصوت ، وتخبو الغنائية
وتخرج من فم الراوى جملا غنائية لتضيع مع السرد .

فالعديل بلا مظهر
كالمرأة دون طلاء

فالسرد هو الغالب على هذا النص ، إذ أنه كما كان للغناء
دوره فى مسرحيات صلاح عبدالصبور فقد كان للسرد أيضا
دور مهم ..

السرد

لم يخرج مسرح صلاح عبدالصبور عن واحد من أهم
أسس الفرجة الشعبية وهو السرد ، وقد تعامل معه فنيا
بطريقتين .. الطريقة الأولى هى السرد التقليدى الذى اتبعه
كتاب المسرح ، والطريقة الثانية هى استخدام الجوقة لتقوم
بوظيفة السرد .

لقد خفتت حدة السرد التقليدي من مسرحيات صلاح عبدالصبور إلا أنها لم تختف ، ففي مسرحية "مأساة الحلاج" يأخذ السجين الثانى فى سرد حكاية حياته يتحدث فيها عن نفسه وحببه للكلمات وزيارته لدور العلم ودكاكين الوراقين وحب أمه له . ويتحدث عن أمه بحزن شديد وشفقة ، كانت خادمة تجمع كسرات الخبز وفضل الثوب من بعض بيوت التجار ، كان فى ذلك الوقت طفلاً لا يعى ما حوله . مرضت أمه ، قعدت . ثم عجزت فماتت ، ويسأل هل ماتت جوعاً ، ويرى أن هذا تبسيط ساذج فأمه ما ماتت جوعاً لقد عاشت جوعانة :

أمى ما ماتت جوعاً .. أمى عاشت جوعانه
ولذا مرضت صباحاً .. عجزت ظهراً .. ماتت قبل الليل .
(ص ٧٢)

وفى قصيدة يختلط فيها الغناء بالسرد ، يتحدث الحلاج لقضائه عن نفسه ، وعن تاريخه فى حوالى ست وستين جملة يبدأها بقوله :

أنا رجل من غمار الموالى فقير الأرومة والمنبت
فلا حسبى ينتمى للسماء ولا رفعتنى لها ثروتى
ولدت كألاف من يولدون .. بألاف أيام هذا الوجود
لأن فقيراً بذات مساء سعى نحو حضن فقيرة
وأطفأ فيها مرارة أيامه القاسية .

ولا يترك السرد مسرحية "ليلى والمجنون" أيضاً مع أن

النص قد صنع فيها بناء لم تعرفه المسرحيات الشعرية من قبل وهو استخدام الاسترجاع عن حياة سعيد مع أمه وزوجها ، وقد بدأ السرد كتقدمة للاسترجاع كأن المدخل إليه سؤال سعيد لليلى ، هل كل الزوجات يمارسن الجنس بشوق الحب ؟ فترد ليلى بأنها لا تدري ، فيسترسل سعيد بعد ذلك في الحديث عن أمه بأنها كانت تستلقى في كتفى رجل تبغضه بغض الموت فتهرع للحمام بعد نومه تستفرغ مافى معدتها من زاد أو ماقد سممه ريقه ، مات أبوه وهو ابن عشر سنين في يوم استشهاد الجراحى ، وجاءت أمه بعد قليل إذ هبط الليل فمسحت على خده وقالت له أنا أمك وأبوك .. وبعد هذه الكلمة يظلم الجزء الأيمن من المسرح ويضىء الأيسر عن حجرة بالغة الفقر ، يظهر فيها سعيد طفلاً وأمه نائمين ، لتؤدى قصة طفولة سعيد تمثيلاً .

أما مسرحية "مسافر ليل" فيكثر فيها السرد ، فعامل التذاكر يسترجع حياته كلها المعبرة عنه كلماكم طاغية يتحدث عن عمله فى القطار ، وهو يفتش القطار ، يتفقد عرباته يقلب المقاعد ، وقد يشقها بحثاً عن راكب بلا تذكرة . شخصية عامل التذاكر تبدو واضحة من خلال سرده لحياته . فيفسر ذلك سلوكه مع الراكب فهو يتحدث عن نفسه وعن صديقتة ويقارن بين زوجتيهما ، فامراته عجفاء ممصومة بينما زوجة زميله الأرقى منه ناصعة الوجه ورابية الفخذين ، لم يرسله أبواه ليتعلم حرفه ، فهو لا يجيد سوى تفتيش القطارات ثم يسرد عن حياة رئيسه عشرى السترة أنه يقوم بعبء أكبر من

عبئه ، فهو الطاغية المحافظ على الأمن يقتل أعداءه أو يشتريهم وينتقل بعد ذلك ليتحدث عن دوره كباحث فى القطار ، كيف يبحث فى الأسرار وتراجع الملفات ويمسك بالآلاف ، ويعذبون بالموت والعاهة والتعجيز ، إنه يتنكر فى أسمال الفلاحين ، ينزل الوديان يهبط فى أعماق الحارات ليتسمع خلف الجدران ، وذلك ليعرف من قام بسرقة بطاقة شخصية ، يتحول السبرد هنا إلى مأساة تكشف أزمة الواقع ، ولم يكن من سبيل فى نص صغير أن يتم ذلك بغير السرد .

ويقوم السمندل بسرد الأحداث التى حدثت قبل أن يقتل الملك فى مسرحية "الأميرة تنتظر" ، فقد التقى بالأميرة ، وتمددا عريانين فى العام الثامن من صحبتها ، وأن الأميرة هسهست ذات مساء "أمطر فى بطنى طفلاً كى نصنع أياماً أجمل" ويأخذ فى الحديث عن قتل الملك ، لقد كان مريضاً نخر السوس فى أخشاب مخدعه وجاوزها إلى ساق الملك الخشبية وهزلت ساقاه حتى صارت ساق الملك الخشبية أصغر من الساق الحية وقال الناس إن لحيته قد سقطت وقد مسست الفكرة رأسه ذات ليلة وهو يسمر مع الحراس ، فالملك لم ينجب ولداً كى يرثه على العرش ، فتزد الأميرة مكلمة حديثه ؛ "ولهذا قدمت إلى الحب بلا حب" فيجيبها المفتصب "عشر سنين كاملة" .

وفى "الأميرة تنتظر" يروى الملك كيف عمل معه الشاعر الذى يخاف الشعراء والنقاد أن يقولوا إنه يتسول بالشعر .

ويُعبّر الملك عن كرهه لما يقول الشاعر ، فهو لم يكن محتاجاً
لقصائد مدح تتغنى به ، بل لقصائد حب تثير فيه الرغبة التي
يشاركه فيها العامة والاهماء :

لم اك محتاجاً لقصائد مدح تتغنى بي ..

بل محتاجاً لقصائد حب لتغنى لي ..

تخرجني من أجواء الإعياء

لتلقنني لي .. ولتلقنني للمحظيات

هل تنعشني .. هـ .. تجعلني أشعر أني أرغب فيما يرغب

فيه العامة والاهماء (ص ١٧)

وحين يلتقي الملك بالملكة يروى كيف التقى بها خارجة من

جوف النهر ، كنهر فضى ، عارية إلا من ظل غصون

الصفصاف المحنى . طلبت منه مملكة مهراً فاستحوذ بالسيف

على مملكة تمتد على جنبى النهر ..

وأخذتك مكرمة فى قصرى

وحجبتك لا يمتد إلى أدنى ثوبك طرف

أعطيتك مملكة مهراً (ص ٥٦)

وبعد أن يموت الملك ويلتقى الشاعر بالملكة يروى لها فى

أربع وحدات سردية قصيدتين ومقطوعتين ؛ اثنتان منها عن

علاقته بالقصر ، والاثنتان الأخرى عن حبه لها . وينتقل بعد

ذلك إلى قصيدة يحدث بها أصحابه من رجال البلاط عن نفسه

وهو يغادر القصر .

ولا يعد السرد التقليدى هنا عبئاً كبيراً على النص فقد خفف منه استخدام أدوات فنية أخرى تؤدى نفس وظيفة السرد ولكن بطريقة لا تجعله عبئاً على النص .

.....

منذ أول مسرحية كتبها صلاح عبدالصبور وهى "ماساة الحلاج" نجده يستخدم الجوقة لتقوم بدور السارد للحدث . ففى المنظر الأول من الفصل الأول يبرز التاجر والفلاح والواعظ يتسكعون فى مقدمة المسرح ويلتفتون إلى عمق الناحية اليمنى حيث الحلاج مصلوب على جذع شجرة . يتسألون عن سر صلبه ، فتضىء مقدمة المسرح اليمنى حيث تظهر مجموعة من الناس ، ويتحرك الرجال الثلاثة نحوهم ويسألون عن الشخص المصلوب ، ويأخذ قائد المجموعة فى سرد قصة الرجل ، إنه رجل فقير وهم أيضاً فقراء مثله ، إنهم يتكونون من القراد والحجام والخدام والنجار والبيطار ، وليس فيهم الجلاذ . ولكنهم يحملون على أكتافهم وزر قتله ، فلقد باعوا أنفسهم للسلطان حين جعل منهم قضاة ، فصاحوا "زنديق" فهم القتلة أحبوه فقتلوه بالكلمات . يأخذ الحوار بين المجموعة والرجال الثلاث لتكتمل دورة سرد رواية الحلاج فقد تم له ما أراد من الشهادة . إنهم ساعدوه عليها لأنهم لا يريدون أن يحرموا العالم من شهيد ، بكوا لفراقه وفرحوا بأنهم علقوه فى كلماته ، رفعوه بها فوق الشجرة ، أما بقية كلماته فسيذهبون ليشقوا بها محارث

الفلاحين ويخبئونها فى بضاعات التجار لتحملها الريح
السواحة ، سيخفونها فى أفواه حداة الإبل الهائمة على وجه
الصحراء ويدونونها فى الأوراق المحفوظة ويجعلون منها
قصائد وأشعاراً ، ويأتى الشبلى بعد ذلك ليتحدث عن
المحاكمة فى غموض مملوء بالندم يشعر بأنه هو الذى قتله ..

لو كان لى بعض يقينك
لكنت منصوباً إلى يمينك
لكننى استبقيت حينما امتحنت عمرى
وقلت لفظاً غامضاً معناه
حين رموك فى أيدي القضاة
أنا الذى قتلتك
أنا الذى قتلتك (ص ١٧)

وحين يزداد الغموض لدى الفلاح والتاجر والواعظ بما
يروونه من ندم المجموعة وسردها الغامض لمأساة الحلاج
يسيروون وراء الشبلى يسألونه أن يحدثهم عن قصة هذا
الرجل المصلوب . ويسدل الستار على هذه المقدمة السردية
لتبدأ الأحداث .

وتلعب الجوقة دوراً بعد ذلك خارجاً عن دائرة السرد ،
فالرجال الثلاثة كانوا ممن سمعوا عظة الحلاج ولكنهم لا
يأخذونه مأخذ الجد .

وفى نهاية المسرحية يظهر الشبلى ليدلى بشهادته فى أمر
الحلاج لتختتم المجموعة المسرحية بسؤال القاضى أبى

عمر ، جمع الفقراء : "مارأيكمو يا أهل الإسلام فيمن يتحدث
أن الله تجلى له أو أن الله يحل بجسده" . فتصرخ المجموعة
"كافر" ويتخذ القاضي من ذلك ذريعة يبرئ بها نفسه من
الحكم عليه ، فالدولة لم تحكم والقاضي لم يحكم ، إنما العامة
قد حاكمت الحلاج وحكمت عليه بالموت ، وتنتهى المسرحية
بخروجهم فى خطى متباطئة ذليلة .

فالجوقة التى أنهت المسرحية هى نفسها التى بدأت
المسرحية بسردها ، فتكون حجتهم بأنهم قتلوه من أجله حتى
لا يحرموا العالم من شهيد قولا مردوداً فقد اشترتهم الدولة .

ولعبت الجوقة أيضاً دوراً هاماً فى مسرحية "الأميرة
تنتظر" . تكونت الجوقة من ثلاث وصيفات لعبن داخل النص
دوراً تمثيلاً لا سردياً . تلعب الثانية والثالثة دوراً فى المشهد
الطقس الحزين الذى تؤديه الأميرة كل ليلة ، فالثانية تلعب
دور السمندل الذى خدع الأميرة وقتل الملك ، والثالثة تلعب
دور الملك الشيخ الذى يقتله السمندل بينما تبقى الأولى
جالسة على الأرض .

ويكثر السرد فى مقدمة الحوار الذى يدور بين الوصيفات
لكشف الجو وطبيعة المكان والزمن الذى فارقوا فيه القصر
الملكى للحياة فى الوادى المجدب :

خمسة عشر خريفاً مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد

لقد لعبت الجوقة دوراً هاماً فى بنية النص فتخلصت من الحوار السردي الساكن لتمثل حركة داخل النص .

أما فى مسرحية "عندما يموت الملك" فقد كانت الجوقة تتكون من ثلاث نساء يقمن بدورهن الفعلى من ممثلى المسرح يقدمن المسرحية للجمهور . فالجوقة تلعب هنا دوراً مختلفاً عن الجوقة المسرحية ، فهن هنا يقدمن أنفسهن خارج دائرة الفعل الإيهامى للمسرح إلى اللحظة الواقعية للتمثيل محاولات أن يكسرن الحاجز بين المسرحية والجمهور ليصبح الجمهور جزءاً من الفعل المسرحى . أى أن محاولات كسر الحاجز بين الجمهور والمسرح هى مهمة الجوقة هنا .

وتقوم الجوقة بدور السارد للأحداث وكشف جو المسرحية ، فالمرأة الثالثة تذكر أن هذه المسرحية التى تعرض اليوم عن موت أحد الملوك ، والأولى تذكر أن هذا الملك قد مات منذ ثمانية أعوام وخمسة أشهر . وتعود الثالثة لتذكر أن الملك كان يحكم إحدى المدن الكبيرة التى تقع على مجرى النهر قد يكون بجانبها بحر واسع أو جبل شامخ وهى مدينة واسعة تتناثر فيها الأسواق والمعابد والصيدليات والحانات والمدارس والسجون ، ولا يتضح شىء من ذلك عن المدينة سوى النهر والسوق والسجن ، فقد ظهر السوق من وجود الخياط ، والسجن من وجود ملك مخيف فى إمرته جلاد يقطع الرقاب .

وتعود المرأة الأولى لتروى أن هذا الملك ظل يحكم المدينة عشرة أعوام وإن كان مؤرخه الرسمي قد أثبت في أحد أبحاثه الرصينة أن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره .

تدور عملية السرد فى التنقل ما بين الفتيات الثلاث عن أحداث المسرحية محاولة أن تجعل الحاجز بين الجمهور والنص ينكسر فى أثناء عملية السرد . تبدأ الموسيقى ثم ترتفع حتى تطفى على صوت الراوية رغم ما تبذله من جهد فى الصراع . ويظهر الملك ووراءه صف من الرجال هم الوزير والمؤرخ والقاضى والشاعر والجلاد ، وتتحول الموسيقى إلى موسيقى راقصة وتنضم للجوقة نساء أخريات وهنا يصبح للجوقة دور فى عملية البناء .

وتعود الجوقة من النساء الثلاث بعد ذلك إلى الظهور فى المنظر الأول من الفصل الثانى ، تتحدث المرأة الأولى عن عادات الموت واختلافها من بلد إلى بلد ، وتكمل الثانية الحديث عن عادات لبس الميت ، وتعرض الثالث إلى ما يعرض على الميت من ألوان الطعام والشراب التى كان يحب . وتذكر الأولى أن الفقراء لا يعودون إلى الحياة عندما تعرض عليهم حياتهم الأولى أما الملوك فقد يعودون إلى الحياة فإن مبايع حياتهم كثيرة .

وتقدم المرأة الثانية للفصل بأن الستار سيرفع عن الملك ممدداً فى فراشه .

وحين تبدأ الحركة فى الفصل تأخذ كل واحدة من نساء الجوقة دوراً يعبر عن علاقتها بالملك فى حياته ، فتخاطبه الأولى وهى تروى عن حياتها الجنسية معه وتتبعها الثالثة ، ثم يتوقف دورهن إلى أن يبدأ الفصل الثالث لتخبر النسوة الجمهور بأمر من مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف - الحيرة التى وقع فيها عند تأليف النص وهى كيف تنتهى المسرحية ؟ ويخير المؤلف الجمهور على لسان النسوة بين ثلاثة حلول : الحل الأول وهو الشكوى إلى الاقدار ومناشدتها أن تحل مشكلة الملك والملكة والشاعر ويقدم الحل مسرحياً ، ثم تعلق الجوقة على هذا الحل ، ويقدم الحل الثانى ، وتسرد فيه الثالثة الحل وهو انتظار الجميع حتى يعود الجلال . وينتظر الشاعر والملكة حتى يولد الطفل ويكبر ، ثم يعلماه الحكمة والشعر مع قليل من اللعب بالسيف حتى يبلغ عامه العشرين ، ليرفع الستار عن الحدث المسرحى المعبر عن الحل الثانى . وبعد انتهاء الحركة يسدل الستار على هذا الموقف لتظهر الجوقة تتحدث سرداً عن الحل الثالث ، وتعرضه الفتاة الثالثة ويبدأ حيث انتهى الفصل الثانى بعد أن يغفو الشاعر مع الملكة فى كوخهما ، ثم يهبان فى الصباح لملاقاة المستقبل ، مبتسمين سعيدين بليلتها منطلقين لمعركتهما .

ويبدو من هذا أن الجوقة تقوم بدور هام فى السرد لتقديم النهايات الثلاث غير أن دورها كان مفتعلاً ، فالحل الأول غير معبر عن تنمة طبيعية للمسرحية ، وكذلك الحل الثانى ، وكان

وجودهما حلية فى النص وتقديماً بغرض التجريب بلا مبرر ،
أما النهاية الثالثة فقد كانت متمشية مع الحدث الاصلى
موجهة إياه للنهاية التى قدمت الأحداث لتوصل إليها . فبعد
أن وقف الشاعر بمزمارة ضد الجلاذ وغامر ليكون مع الملكة
كان لابد أن يكون هو المعطى الطفل للمرأة . النص يقف مع
الشاعر . ويكون وجودهم فى النهاية لسؤال الجمهور عن
النهاية التى يريدان فلا أعلن أن المخرج أو المؤلف يريد رأى
أحد . فالجوقة هنا كانت حلية فى العمل المسرحى تسرد ما لا
داعى لسرده .

أما مسرحية "مسافر ليل" فقد اعتمدت على الراوى الذى
يصف الأحداث ، ويسردها .

يقدم الراوى فى البداية بطل المسرحية "الراكب" :
بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى
يدعى ما يدعى

ماذا يعنى الاسم
صنعتة أية صنعة
وهو يسافر فى آخر قاطرة ليلية
نحو مكان ما (ص ٦)

وهو يروى ما يصنع الراكب وطبيعى أن الراكب موجود
أمام النظارة ليصنع كل ما يرويه الراوى .

ينتقل الراوى بعد ذلك إلى وصف "عامل التذاكر" وينتقل
منه إلى عامل التذاكر وهكذا حتى تنتهى المسرحية . يسرد

عما فى أعماق الشخصية وما تصنعه .

الراوى : العامل يلقى فى ضيق أسلحته

ويعد يديه الفارغتين

فى كسل نحو الراكب (ص ١٠)

ويعلق على الحدث الذى يتم بين الراكب وبين عامل
التذاكر مخاطباً الجمهور .

الراوى : فلننتبه الآن

فسيحدث شىء من أغرب ما يخطر فى بال

العامل يفتح فمه .. يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه

يستطعمها .. يقضم منها .. يعضها .. يبلعها يتجشأ

وحين يأخذ الموقف فى الحدة فى نهاية المسرحية يتوقف

دور الراوى عن السرد حتى يطعن عامل التذاكر الراكب

بالخنجر . وهنا يعلق الراوى على هذا الحدث مخاطباً

الجمهور :

الراوى : لا أملك أن أتكلم

وأنا أنصحكم أن تلتزموا مثلى

بالصمت المحكم

يلعب الراوى فى المسرحية دور كسر الحاجز الثالث بين

الجمهور والخشبة ، ولكن هل كان دوره ضرورياً ؟ إن النص

يمكن أن يؤدى دون الراوى باستثناء النهاية حين يأخذ دوراً

فى حركة المسرحية . فهذا المشاهد للحدث الصامت الذى يطلب منه عامل التذاكر أن يساعد فى رفع الجثة فيخاطب الجمهور معلناً عجزه لأنه أعزل مثلهم وفى يد عامل التذاكر خنجر . وحتى هذا المشهد كان يمكن الاستغناء فيه عن الراوى واستبدال فرد من الجمهور به ليقول جملة الراوى ، إذا أريد كسر الحاجز بين الجمهور والممثلين . لقد جعل النص له ضرورة فى أنه يرمز إلى الشعب الأعزل الصامت وكان يمكن أن يظل الرمز باختيار فرد من المشاهدین ، وبذلك يكون الحاجز قد كسر ، ويكون الجمهور قد أدى هذا الرمز كاملاً كما يريد النص ، وكان يمكن بذلك التخلص من السرد الزائد فى المسرحية ، لقد أراد صلاح عبدالصبور فى مسرحيته أن يحقق تجديداً ، فلجأ إلى شخصية الراوى ، فلم يستطع أن يجعلها تؤدى دورها القديم وعادت إلى السرد ، ابن الفرجة الشعبية العربية . وهذا التجديد لم يخرج نصوصه المسرحية عن دائرة الحكاية أيضاً .

الحكاية

لم يستخدم صلاح عبدالصبور فى مسرحياته حكاية هامشية تروىها شخصية من شخصيات المسرحية كما حدث فى بعض مسرحيات شوقي ، باستثناء مسرحيته "الأميرة تنتظر" ففيها ينظم طرفتين من الطرف الشعبية : الأولى ذكرتها الوصيفة الأولى لترفه عن الأميرة التى تريد أن تضحك لتجلى طيف القلق عن القلب فتطلب من الوصيفة أن تقول

نكتة . وقد أتبعَت الوصيْفَة الثَّانِيَة النُّكْتَة الْأَوَّلَى بِأُخْرَى (ص ١٨ ، ١٩) وَالطَّرْفَتَانِ زَائِدَتَانِ عَلَى النَّصِّ ، فَهُوَ لَا يَفْقَدُ شَيْئاً إِذَا مَا حَذَفْتَا .

أَمَّا الْبِنَاءُ الْمُسْرَحَى فَقَدْ اعْتَمَدَ عَلَى الْحِكَايَةِ اعْتِمَاداً أَصِيلاً . فَمُسْرَحِيَّةُ " الْحَلَاجِ " بَدَتْ وَكَأَنَّهَا مُسْرَحَةٌ لِحِكَايَةِ يَحْكِيهَا رَئِيسُ جَمَاعَةِ الصُّوفِيَّةِ أَوْ الْجَوْقَةِ فَقَدْ اسْتَبَدَّ فَضُولُ الْفَلَّاحِ وَالتَّاجِرِ وَالْوَاعِظِ فِي الْمَنْظَرِ الْأَوَّلِ مِنَ الْجُزْءِ الْأَوَّلِ ، لِمَعْرِفَةِ قِصَّةِ الرَّجُلِ الْمَصْلُوبِ فَاتَّجَهَا نَحْوَ رَئِيسِ الْجَوْقَةِ ، وَالْمَفْرُوضِ أَنَّهُ الشُّبْلَى يَسْأَلُهُ عَنْ قِصَّةِ هَذَا الرَّجُلِ الْمَصْلُوبِ ..

الْفَلَّاحُ : عَجَباً لَمْ تَذْكُرْ شَيْئاً

التَّاجِرُ : لَنْ تَرْضَى زَوْجِي عَنْى اللَّيْلَةِ

الْوَاعِظُ : ضَاعَتْ عَقْلَتِي إِلَّا أَنْ اتَّبَعَ هَذَا الشَّيْخَ الطَّيِّبَ
فِيحْدِثْنِي بِالقِصَّةِ

يَا شَيْخَ .. مَا الْقِصَّةُ .. مَا الْقِصَّةُ ..

مَنْ قَاتَلَ هَذَا الرَّجُلَ الْمَصْلُوبَ ؟

هَلْ نَدْرَكَهُ .. فَيَحْدِثُنَا ؟ .. (ص ١٧)

وَيُتَمَلَّقُونَ خَلْفَهُ لَتَبْدَأَ الْقِصَّةُ فِي الْمَنْظَرِ الثَّانِي . الْحَلَاجُ وَالشُّبْلَى يَتَجَادِلَانِ حَوْلَ عَقِيدَةِ كُلِّ مِنْهُمَا فِي التَّصَوُّفِ ، فَالْحَلَاجُ يَرَى أَنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَمِيتَ النُّورَ بَعِينِيهِ ، فَالشَّمْسُ

تواصل رحلتها الوحشية فوق الساحات والخانات
والمارستانات والحمامات . وهو يرى كل ذلك ، إنه ليس
بأرمد . والشبلى يراه قد حذق كثيراً إلى الشمس وليست هذه
طريقتهم ؛ الصراع حول أن ترى وتقاوم أو أن ترى وتكبت .
ويرى الحلاج أن الله اختار شخصاً من خلقه ليفرق فيهم
أقباساً من نوره هذا ليكونوا ميزان الكون المعتل ويفيضوا نور
الله على فقراء القلب . وكما لا ينقص نور الله إذا فاض على
أهل النعمة لا ينقص نور الموهوبين إذا ما فاض على الفقراء .
ويخالفه الشبلى فإن دور الموهوبين ليس فى الثورة ، فإله
خلق الموت وخلق العلة والداء . فالشر قديم فى الكون ، إنه
وسيلة ليختبر الله به عباده كى يعرف من ينمو ممن يتردى ،
وعليها أن يتدبر كل منا درب خلاصه ، فإذا صادفت الدرب
فسرفيه واجعله سراً ، والشبلى ينصح الحلاج أن لا يفضح
سره وهناك تكون عقدة الحكاية ، فالحلاج فى نظر الشبلى
يفضح سره . الحكاية تمتلئ بالتفصيلات الحوارية حول الله
والخير والشر ودور الصوفى ، والحلاج يرفض طريق الشبلى
ويخلع خرقة التصوف إذا كانت تعنى الذل والمهانة .

وتستمر التفصيلات فى المنظر الأول فى ساحة ببغداد
يظهر فيها الوعظ والتاجر والفلاح يتسكعون ، ويدخل ثلاثة
آخرون من الجوقة : أحدهم وأعرج وأبرص ، يتناقشون فى أمر
الحلاج ثم يدخل ثلاثة من الصوفية ويتناقشون أيضاً فى خلعه
للخرقة ، ويظهر الحلاج وهو ينادى الغرباء والفقراء والمرضى

كسيري القلب والأعضاء يدعوهم ليطعموا كسرة من خبز مولاهم وسيدهم ليهديهم إلى ربه ، ثم يأتي شرطى يناقش الحلاج وينتهى إلى أن قوله كفر ويأخذه إلى المخفر . والمسرحية تقدم إضاءة قصصية فى هذا الموقف إذ يسأل صوفى زميله : هل نتركه للشرطة ؟ فيجيبه : هذا ما أوصانا به ، ويدخل الجزء الثانى فى تفاصيل قصصية دقيقة ، فالمنظر الاول فى السجن . ويبدو وكأنه قصة قصيرة ممسحة عن حياة الحلاج ، فيه يظهر الحارس وهو يدخل الحلاج ثم لقاءه بسجينين تحكى قصتهما قبل السجن ، ثم يأخذ صراع بين السجينين ويتهمان الحلاج بأنه الذى أحدث الجلبة فيأتى السجنان ويضرب الحلاج بقسوة فلا يرد عليه ، وينتهى بأن يتهاوى بجانبه من شدة ضربه له ويكى على كتفيه ويطلب منه الغفران . ويهرب أحد السجينين بينما يبقى الثانى رافضاً الهرب لكى يكون بصحبة الحلاج . لقد تحول حبه للحلاج قيداً يقيد فى السجن كأنه فأر مقعد . وتتحرك الأحداث فى الفصل الثانى للمحاكمة : القضاة يختلفون فى الحلاج فينسحب القاضى ابن سريج ويبقى القاضى أبو عمر وهو قد حدد حكمه على الرجل قبل المحاكمة ، لكن المحاكمة لا تستمر على هذه الوتيرة ، فالدولة قد سامحت الحلاج فيما نسب إليه من تحريض العامة والغوغاء على الإفساد ، وعفت عنه علواً كلياً لا رجعة فيه . ولكن الوالى قد يعفو عن مجرم فى حقه لكن لا يعفو عن مجرم فى حق الله ، ولهذا يرجو أن يسأل فى دعواه الزندقية . ولقد حدد ابن سريج الموقف

المتتبع للجزئيات القصصية بأنهم يحكمون جبل الموت حول رقبة الحلاج فأرادوا أن يمحوها خوفاً من سخط العامة .

وينسحب ابن سريج ليبقى أبو عمر مستخدماً مكره في توجيه العامة للحكم إذ يسألهم عما يرون في الحلاج فيصرخون : كافر . وعندما يسألهم عن الجزاء يرفعون أصواتهم : الموت . ويقول لهم أبو عمر : دمه في رقبتهكم فيردون بالإيجاب . ويحكم القضاة بالموت عليه على أنه حكم العامة ، وتخرج الجماهير من المحكمة بخطى متباطئة ذليلة . لم تكن هذه هي النهاية . وإنما امتدت المسرحية إلى بداية المنظر الأول في الجزء الأول لتتم تفاصيل ما حدث في الحكاية ، فالعامة قد حكمت حكمها بعد أن قدموا لكل فرد من المجموعة ديناراً ذهبياً وطلبوا إليهم أن يصيحوا : كافر كما قالوا لهم صيحوا : فليقتل إنا نحمل دمه في رقبتهنا . وجاءوا المحكمة : في الصف الأول الأجر صوتاً والأطول .. وفي الصف الثاني ذو الصوت الخافت والمتوانى . وتقف مجموعة الصوفية ليعلموا أنهم القتلة .

فمسرحية "مأساة الحلاج" تقف بوضوح عملاً مسرحياً لحكاية الحلاج .

ولا تختلف مسرحية "ليلي والمجنون" عن كونها أيضاً حكاية مسرحية . لقد قدمت المسرحية مجموعة شباب مناضل في غرفة تحرير إحدى المجلات التي كانت تصدر بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ وعلى الجدران صور لبعض قادة النضال القومي .

ويظهر من الشخصيات سعيد وحسان وزياد وحنان وتبرز الخلافات بين الشخصيات ، ويبرز الصراع بين فكر حسان وفكر سعيد . فالأول يريدها ثورة دموية ، والثاني يرى الحرب بالكلمة ، ويأتى قائد الجماعة الأستاذ . ويتبدى من فكره أنه يقف مع سعيد ، وهنا يعارضه زياد فالكلمة لم تغير شيئاً . ويتغير الموقف الساكن فى المسرحية بدعوة الأستاذ أن يمثلوا مسرحية "مجنون ليلى" لتكشف الشخصيات وتمتد الأحداث ، فهو يقسمهم ، حسان هو ورد ثقيف فله سمت العقلاء ومظهر أولاد الناس وهو فدائى حتى فى الحب ، ويختار سعيد لدور قيس ، ويعطى حسان السبب لذلك فهو أنسبهم للدور : وجهه يصلح للإغماء ويجيد الشعر . ورأى الأستاذ فى ليلى أنها تشبه ليلى المجنون فى أنها روح ضائعة بين الواقع والحلم ، ويعطى زياد دور راوية المجنون وصاحبه زياد . وتدخل التفاصيل فى المسرحية فالحاج على يأتى حاملاً فى يده سلخة مطبوعة لم تجف بعد يتضح أن الرقابة منعتها ، فيطلب منه أن يكتب موضوعاً آخر ويتبادلون بعد حواراً ملتهباً حول الثورة وكيف تتم ، ثم يدخل حسام الذى كان معتقلاً وقد خرج من السجن بعد شهرين من اعتقاله ، وبعد ذلك تدخل المسرحية فى تفاصيل قصصية حول العلاقة بين ليلى وسعيد .

وتستمر التفاصيل فى الفصل الثانى : يظهر سعيد وليلى فى منزلها وتأخذ الأحداث الاسترجاعية لماضى سعيد وطفولته . فتظهر الأم وزوجها وسعيد فى منظر حزين لطفولة

حزينة وأم معذبة . ويتحرك المنظر الثانى فى المقهى ويظهر واضحاً إحساس الجماعة بالفشل ، يتفق فى ذلك زياد وسعيد بأنهم جيل مملوء بالمهزومين الموتى قبل الموت . قد مات ولما يولد بعد . "لا يقدر أن يصنع شيئاً فى الحب" . وهنا يخبرهم باكتشافه بأن حساماً جاسوس عليهم لم يستطع أن يقاوم فى السجن فباع أصدقائه . وينتقل الفصل الثالث إلى منزل حسام لتتراكم الأحداث القصصية . حسام يحاول قتل حسام فيهرب ، ويأتى سعيد فيجد ليلى خارجة من حجرة نوم حسام ، تفتش عن بعض ملابسها . وفى المنظر الثانى يعود حسام ليجد سعيداً نائماً من الجهد النفسى الذى أحدثه الموقف له ، ليخبر ليلى أنه لم يعد إلا بعد أن ألقى القبض على حسام فيدفع حساماً بقدمه ، ولا يقبل كلمات الرجاء من ليلى بأن يتمهل لحظات ، فسعيد متعب إلا أنه يفيق ، وحسام يظهر الإساءة له ، فينهض سعيد ، وينهال عليه ضرباً بتمثال فى يده فيسقط على الأرض ، فتصرخ ليلى "مجنون ! مجنون !" وتهرع إلى الشباك لتفتحه بينما يسقط سعيد متهاكاً وهو يصيح : لن تأخذها منى ! وصوت بائع الصحف ينادى على الصحف المسائية معلناً عن حريق القاهرة والأحكام العرفية .

ويعود المنظر الثالث إلى غرفة التحرير ويظهر فيها الأستاذ وزيد وحنان وسلوى ويتضح من المنظر أن الجماعة تفتت ؛ سلوى ستذهب إلى الدير وزيد وحنان سيذهبان إلى القرية ليعملا فى روضة أطفال هناك ، والأستاذ يحاول أن يقنعهم بالبقاء وتجاوز الأزمة ، "فى يوم ما سنعيد بناء مدينتنا

الحلوة لقد هشمت الجماعة أزمة الوطن بحريق القاهرة وأزمتها الشخصية ، وبينما يحاول الأستاذ أن يقنعهم بالبقاء معه يعلم من الحاج على أن الشرطة فى المطبعة تلم أعداد الجريدة ، فيستسلم لهم ويطلب منهم الرحيل . وينتهى المنظر بإعلان تشاؤمه وهو المتفائل فى كل مناظر المسرحية ، فيعلن أن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أو نتغنى أو حتى نوجد . وتكون آخر كلماته : "ياحاج على أغلق كل الأبواب .. أغلق .. أغلق !". وكان يمكن أن يكون هذا المنظر هو نهاية المسرحية فقد يخفف من حدة تكوينها القصصى .. ولكن إمعاناً فى عملية الحكى يذهب الأستاذ إلى سعيد فى السجن وتأتى ليلى ليدور حوار بينهما يعبر فيه عن أزمته الشخصية ، وإحساسه بالقلق والشك ليجعل العبارة الأخيرة فى المسرحية .

سعيد : يوماً ما ستحبين سواء
رجلاً يعرف أن اسمك ليلى
ويناديك باسمك

هذه النهاية حققت مسرحة للحكاية . كان يمكن أن يحذف الفصل كله دون أن تخسر المسرحية شيئاً إلا القصيدة الغنائية الجميلة فيه وهى "رسالة للقدام من بعدى" وهى عموماً ليست إضافة مسرحية بقدر ما هى عبء عليها . والمنظر الأخير عموماً حول الأزمة كلها ، فيظهر سعيد وليلى دون مبرر ، فقد كانت المسرحية دون هذا المنظر معبرة عن أزمة الجماعة .

وما حدث لمسرحية "ليلى والمجنون" قد حدث لمسرحية "الأميرة تنتظر" فالأميرة وهى تعيش مواعيداتها الليلية تمثل مأساتها ، ويأتيها القردنل منتظراً للسمندل المغتصب للحكم . وحين يعود السمندل ويحاول أن يكسب الملكة إلى صفه ويقتله القردنل تكون المسرحية قد انتهت بغنائية القردنل : "يا امرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. أو تنتهى بقصيدة الأميرة التى تختتمها بقولها :

انتظرن .. وباركن

اكتملت لحظتى الموعودة حتى سحقت نفسى قطعاً .

وتتهاوى جالسة بجانب المائدة وقد أدارت ظهرها للجنة ، ولمعت على وجهها ابتسامة بالغة الضياء وعيناها مغلقتان كأنها تحلم . هنا تكون المسرحية قد انتهت بشكل لا حكاى . ولكن النص امتد فى الحكى ليقدم خاتمة تفصيلية لما تصنعه الأميرة فهى تضيق بعد ذلك من الحلم وتدير ظهرها للمشاهد السابق كله . وتحادث وصيفاتها ، وتحدث عن حلمها بالمتعة وترك عبء التدبير وهم التفكير والنزهة والمشى فى طرقات الغابة حتى أبواب القصر ، لقد خلعت ثوب العاضى ، وأغلقت على اشباح الحلم المؤلم هذا الكوخ المعتم ، الذى كانت تعيش فيه وتختمه بنفس خاتمة الأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" بحديثها للوصيفات : "أغلق الباب على الظلمة .. أغلق الباب على الماضى" . وإذا كان غلق الباب فى مسرحية "ليلى والمجنون" يمكن أن ينقذ المسرحية من الإغراق فى الحكاية لأن أحداثاً أخرى جاءت فى غير محلها ،

فهنا يأتي الإغلاق لباب الماضي تنمة كاملة للحكاية
الممسرحة .

ولم تبتعد مسرحية "مسافر ليل" عن الحكاية على الرغم
من أن شخوصها قليلون ؛ فهم الراوى وراكب القطار وعامل
التذاكر . ولقد لعب الراوى دوراً هاماً فى جعل بنية نص
المسرحية بنية قصصية . فهو يسرد الأحداث ويعلق عليها
بتفصيلات قصصية . كما أن عامل التذاكر يسرد حالته ودوره
مع راكب القطار حول النص إلى حكاية ، فهو ممثل السلطة ،
إن لم يكن السلطة ، فهو ثلاثى السترة الصفراء ، ومرة أخرى
يتحول إلى عشرى السترة . وهذه الدلالة . أدخلت فى النص
التركيب القصصى إذ أن الرتب العسكرية لا تزيد على
عشرة . وهى مسيطرة على القطار وعلى راكب القطار لتنتهى
المسرحية بقتل عامل التذاكر للراكب . وطلبه من الراوى أن
يساعده لحمل الجثة ختم للحكاية التى يمكن أن نطلق عليها
قصة قصيرة ممسرحة جمعت تفاصيل الحكاية فى الفن
القصصى المكتوب .

ومسرحية "بعد أن يموت الملك" فى فصلها الاول والثانى
حكاية للملك الطاغية الذى يعجز أن يمنح زوجته طفلاً . يقدم
الفصل الاول تفاصيل حياة الملك وطفليانه وينتهى بلفائه
بالمملكة التى تطلب مطلقاً يعجز أن يعطيها إياه . وحين تسأله
أن تحاول الإنجاب من رجل آخر يموت . والفصل الثانى يأخذ
فى تفاصيل علاقة الملكة برجال القصر الذين يرفضون أن

يتقدموا ليمنحوها طِفْلاً وقد جلسوا بجوار جثة الملك فى خوف
وذعر منها . فتخرج مع الشاعر إلى شاطئ النهر ، فتطاردها
الحاشية وترسل إليها الجلاذ لأن عليها أن تعود ، فالملك
يريدها ، ويقاوم الشاعر الجلاذ بمزمارة ثم يقتله .

تكسر الجوقة حدة الحكاية حيث تخير الجمهور بين ثلاث
نهايات ، كل نهاية منها توجه المسرحية نحو نهاية للحكاية .
غير أن الحل الثالث يتماشى تماماً مع طبيعة أحداث الحكاية ،
فالشاعر ينتظر ، ثم يخرج والملكة من الكوخ وسيف الجلاذ
مستند إلى الجدار ، وقد أصبح بهذا السيف فارس الملكة
الشاعر ، أو شاعرها الفارس . ويذهب بها إلى القصر ،
والمنادى ينادى فى قاعة العرش عند دخولهما : الملكة
والشاعر ، ويستل سيفه أمام رجال القصر فيطيعونه جميعاً
فيما يأمر .

وتنتهى المسرحية بالشاعر وقد أصبح بجانب الملكة تابعها
الفانى فى حبها ، الناسج أحلام المستقبل المتغنى بالصباح
الأجمل . ويهبط الستار لتكون النهاية سعيدة لحكاية شعبية
ممسحة . إن مسرحيات عبدالصبور لم تخرج عن إطار
الوضع التقليدى لمعظم ما كتب فى المسرح العربى -
مستمدأ أصوله من فنون الفرجة الشعبية ، إطار الحكاية
الممسحة . فى جو من الفانتاستك .

الوظيفة

إن محاولة فهم مسرحيات صلاح عبدالصبور تتطلب وقفة مع الوظيفة . فهذه المسرحية لا تريد أن تحقق متعة مجردة وإنما كانت تؤدي رسالة محددة وأنا شخصياً أرى أن لكل عمل فنى وظيفة يتغياها . وقد تكون مقصودة لذاتها أو غير مقصودة ، فالجمال لا يكون مبرراً من كل غاية وإنما له غاية محددة ، أو غايات . وقد لا يقصد النص واحدة من هذه الغايات بذاتها ولكن متلقى النص عندما يجد فيه متعته يجد إرضاء للغاية التى يتطلبها ..

وإذا لم يجد الغاية التى يريدتها أو التى يريد النص أن يوجهه إليها يفقد النص بذلك كثيراً من مقومات وجوده أى يفقد جماله . الفن الجميل لا يخرج من فراغ ، ولا يذهب إلى فراغ . قد يكون لجمال الفن مقصده ولكنه يوجه إلى مقصد آخر ، وهذا دور المتلقى للفن . وإذا كانت مسرحيات أحمد شوقى قد حملت رسالة أخلاقية ومسرحيات باكتير توجهت نحو الأيديولوجية الإسلامية ، واتجه الشرقاوى إلى الالتزام بالماركسية ، فإن صلاح عبدالصبور لم يكن غير واحد من كتّاب مصر الذين يتجهون بأعمالهم إلى غاية محددة .

لقد كانت مسرحيات عبدالصبور فى منحائها العام وجودية .

لقد حقق فى أعماله الثلاثة - الأولى "مأساة الحلاج" و"ليلى والمجنون" و"مسافر ليلى" - فكرة العبث فالوجود

عبث بما فيه من حياة وموت . فالحلاج يموت دون أن يحاول الدفاع عن نفسه .. يستسلم لقاتليه .. يطلب من أنصاره ألا يتبعوه إلى السجن . وهم بعد أن أعلنوا الحكم عليه بالموت بدينار ذهب سيكون لأنهم فارقوه ويفرحون لأنهم صلبوه بكلماته .

المجموعة : أبكانا أنا فارقناه

وفرحنا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة .

(ص ١٤)

الحلاج يصلب والجمامير تقف نادمة تبكيه ، وصديقه الشبلى الذى يعارضه فى رأيه معارضة شديدة يعترف أنه إمام من أعلى أهل طريقتهم قدراً . إنه يقف ليفرق بين موقفه وموقف الحلاج وهذا أساس الاختلاف بينهما : إن الحلاج يرى فيجن من الفرحة ويهذى ويعريد ، أما هو فيتلذذ فى صمته . ويذكر رأياً : " إن أحببت وأخلصت العهد هل تبقى ذاك ذاك أم تفنى فى محبوبك وبهذا يشعر أهل الوجد ، فنيت نفسى فى خالقها ، فنيت ذات فى ذات . لم يصبح فى دنياك سوى ذاته .. حتى أنت قد أصبحته " .

وعندما يسأله القاضى أبوعمر إن كان هذا قوله أم قول الحلاج يطلب منه أن يصرفه ، إنه بهذا يلقي به فى النار ، فلقد عاهد الله ألا يفشى أسراراً إلا يتحدث عن حاله . فيرد عليه أبوعمر : إذن هو قول الحلاج . فيطلب الشبلى متوسلاً أن يدعه يخرج . بهذه الكلمات أشهد على الشبلى موقفه الذى يتهم فيه الحلاج بالكفر دون أن يقول إنه أيضاً يؤمن بذلك ،

فتكون كلماته ختاماً لتأكيد التهمة على الحلاج . ويقف الشبلى أمام جسد الحلاج المصلوب وفي يده وردة وهو يبكي بكاء الندم . " أولم ننهك عن العالمين فما انتهيت .. قد كنت عطراً نائماً فى وردته ، لم انسكبت ؟ .. وردة مكنونة فى بحرهما لم انكشفت " ؟ (ص ١٦) . ثم يعود ليقول له معبراً عن ندمه : " أعطيك بعض ماوهبت للحياة . بعض ما أعطيت " ويلقى إليه بالوردة الحمراء فى يده . ترى أكان للوردة الحمراء معنى ماركسى ؟ لا أظن ، فإن المسرحية لم تقدم الحلاج بطلاً ماركسياً ، إنما قدمته وجودياً متلذذاً بالألم . والشبلى أيضاً متلذذ بالندم . لقد كشف ندمه عن ضعف يقينه ، فهو لم يتكلم لأن العهد منعه من الاعتراف بطبيعة العلاقة بينه وبين ربه بأنه لو كان له يقينه لكان مصلوباً إلى يمينه ، لكنه ساعة الامتحان قال لفظاً غامضاً حين رموه فى أيدي القضاة ثم يصرخ ندماً ..

" أنا الذى قتلتك .. أنا الذى قتلتك " (ص ١٧)

وفى مسرحية " ليلي والمجنون " ينتهى الأستاذ وهو المتفائل بعد أن شاهد تمزق جماعته من الشباب بأن هذا زمن لا يصلح أن نكتب فيه أو نتأمل أن نتغنى أو حتى نوجد . لقد كان الأستاذ يحلم بالمستقبل حلماً قد لا يشهده ولكنه يبقى ظلاً قد يبلعنا فى الرمل ، ولا نرقد فى رغوته الرطبة ، ولكن الأمل باق ممتد . فالمجلة تتألق كالوشم النارى على ساعد هذا البلد الممتد . وكان تلامذته قانطين ولكل منهم سبب خاص فى قنوطه ، فالثورة لن تأتى ، وحسان أكثرهم تشاقماً يطلب من

الأستاذ ألا يكتب فى الحب ، بل يكتب فى النعمة والبغضاء
فهذا عصره . لقد تحكمت مقولة حسان فى واقع الجماعة ، إذ
يبدو أن العالم عاهر ، وهنا تسقط الحياة لتصبح عبثاً . ومع
ذلك فالجماعة تأخذ بالجد فى مواجهة حسام الجاسوس
ويحاول حسان أن يقتله ، ولكن حساماً أكد العبث ، فالفتاة
التي يحبها الشاعر الجاد سعيد فى بيته ، فى حجرة نومه .
لتنتهى المسرحية بنهاية عابثة ، فسعيد يسأل حبيبته فى
السجن إن كانت مازالت تحب الجاسوس حساماً أو تميل
إليه ، وحتى حين يبلغها أنها ستحب رجلاً غير حسام يعرف
اسمها ويناديها به - لا يكون هناك أمل فى دائرة العبث لا
تصبح للأسماء قيمة .

ويتحكم العبث فى مسرحية "مسافر ليل" فهي تمثل لحظة
عابثة ، فراكب القطار وهو يواجه طفيان عامل التذاكر يستسلم
له ويرجاء ويسقط فى هوة الاستعطاف ، وعامل التذاكر يزداد
حدة وقسوة وطفياناً ، يتلون من ثلاثى السقرة إلى عشرين
السقرة ، وحين يبلغه أنهم فى بحثهم عن سارق البطاقة
الشخصية قد أمسكوا بالآلاف وعذبوا عشرين حتى الموت
وثلاثين لحد العاعة ، وثمانين حتى الإغماء - يكون رده بسؤال
عابث : وهل اعترف أحد ؟ وتكون ردوده على عبث السلطة
ردوداً عابثة أيضاً ، فينتهى ممثل السلطة إلى قتله بالخنجر
فالسلطة هنا تعبث بالمواطن لأنه قبل العبث . وحين يسأل
ممثل السلطة الراوى أن يساعده على حمل جثة الراكب
الثقيلة يعلن الراوى استسلامه بسؤال : "ماذا أفعل ؟" ،

ويرد على نفسه : "فى يده خنجر" . وهو مثل الجمهور أعزل .
بهذه النهاية تكتمل دائرة العبث فى وجه الحياة والموت .

أما مسرحيتا "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" فقد
خرجتا من دائرة العبث إلى دائرة المسئولية والمواجهة .. لقد
جلست الأميرة فى مسرحية "الأميرة تنتظر" لتعيش الندم
بأداء طقس تمثيلى تؤديه مع وصيفاتها كل ليلة لتجترمواجهها
وتعلن بدمها عما حدث منها ، من المساعدة فى قتل أبيها ،
والقبح . المغتصب الذى تخلى عنها ولم يعطها أطفالاً
كما وعد . وبينما هى فى لحظة الندم وفى ذروته يأتى القرنفل
ليجلس فى انتظار القادم وتستمر الأميرة فى أداء دور
الأحزان حتى يأتى السمندل ، وقبل أن تضعف يطلب منها أن
تذهب معه إلى القصر ليعلنا عودتهما أمام الشعب حبيين
متصافيين يرفض القرنفل أن تعيش مدينته كذبة جديدة ،
فيقتل السمندل . إنه يريد أن يتم أغنيته ، وفى لحظة كذب
السمندل تكون لحظة فعل القرنفل قد حانت وعليه أن يلقي
أغنيته ، ولم تكن الأغنية سوى الفعل نفسه إذ يندفع نحو
السمندل ، ويحيط رقبتة بإصبعه ثم يحدق فى عينيه حتى يرى
ظله فيهما ثم يستل سكيناً من ثيابه ويدفعها فى صدر
السمندل ليكون ذلك آخر مقطع فى الأغنية التى جاء ليغنيها ،
وبعد أن يتهاوى السمندل يعلن للنسوة المندھشات من فعله
"تمت أغنيتى" أستودعكن الله " .. والقرنفل هنا رجل من
الشعب يغار على وطنه ولكنه فيما يبدو شاعر فقد صنع
قصيدة بفعل القتل ثم توجه للأميرة ليغنى لها أغنية شاعر

"يا امرأة وأميرة .. كونى سيدة وأميرة" .. إنه يريد لها ملكة لا تسقط فى حقوى رجل من طين ، وليكن كل الفرسان الشجعان لها خداماً لا عشاقاً أو عشاقاً لا معشوقين ، وبعد أن تمر المرأة بلحظة الدهشة تستعيد رؤيتها لعشيقها فتراه فقد البسمة وبدأ مرتعداً مذعوراً . إنه جميل فى موته يتكلم كالوعل المرهق . وهنا تتحقق كلمات القرنفل : "اضطجعى مع نفسك .. ولتكفك ذاتك" .

فتعلن أن تغلق نافذة الرعب وتبدأ من جديد بعد أن اكتملت لحظتها الموعودة وحين تفيق من اللحظة تكون قد أدارت ظهرها للجثة والمشهد كله لتعلن العودة إلى ملكها . فلحظة الندم الماضية لم تعد إلا حلماً أيقظها منه فعل رجل شاعر .

وكما كان الرجل الذى يقترب من صفة الشاعر هو الذى صنع الفعل فى المسرحية ، فإن الشاعر نفسه هو صانع الفعل فى مسرحية "عندما يموت الملك" . لقد باع الشاعر فى الحاشية نفسه للملك . لقد كان حين دخل فى معية الملك نحيلاً كجراد الصحراء متسخاً مثل حذاء . أقدم عليه وهو يخاف من أصحابه الشعراء أن يقولوا فى مقهاهم إنه يتسول بالشعر ، ويخاف من النقاد أن يقولوا إن العصر يأنف من إزجاء الكلمات إلى أعتاب الأمراء . إن الملك لم يكن ياباً لمدح الشعر لأن أفعاله تمدحه ، كما يمدحه التاريخ ، أما الشعر فقد كان فى حاجة إليه ليسمع صوتاً يؤنس له ولكن شعره الآن أصبح فاتراً .

الشاعر يغذى روح العبيث عند الملك ، حتى العبيث بالشعر والشعراء ، ولكن عندما يموت الملك ويلتقى الشاعر بالأميرة يعود إليه إحساسه ليكون الوحيد الذى يقبل محاولة إعطائها طفلاً ، وبعد أن تقاومه الحاشية ويواجهه الجلاذ يستخدم مزماره لمواجهة الجلاذ فيقطعنه فى عينيه ثم ينتهى إلى قتل الجلاذ وأخذ سيفه .

لقد تحول الشعر إلى فعل يضرب ، ويقوى على المواجهة . وفى الفصل الأخير فى النهايات الثلاث التى تخير الجوقة الجمهور فى تحديد أيها يرضيهم نهاية للمسرحية ، يكون الشاعر هو الفاعل ، وفى النهاية الثالثة هو الذى يخيف الحاشية ويفرض سلطان الأميرة بسيفه .

لقد اختلط العبيث بالمسئولية والمواجهة فى مسرحيات صلاح عبدالصبور وقد ارتبط كل ذلك برؤية أخلاقية للحرية والعدل .

الحرية

لا تخلو مسرحية من مسرحيات صلاح عبدالصبور من الحديث عن الحرية ، فالفعل المسرحى قائم أساساً على سلبها .

لقد سلب الإنسان فى مسرحية الحلاج حرية أن يكون وأن يعيش . والنص فى هذه المسرحية يعتمد على وقفة رجل حر لم تستطع كلماته إلا أن يضيق بها أصحابه وأن يضيق بها

الحاكم . فتسلب حريته ويسجن ويحاكم . وقد حدد قضاته الحكم عليه قبل المحاكمة وهو الشنق ، والمتهم واقف لا يدافع عن نفسه ، وحين يسأله أحد السجناء أن يهرب يسأله الحلاج لماذا يهرب ؟ فيكون رد السجينين : "يحمل سيفاً من أجل الناس" وتظهر شخصية الحلاج واضحة فى رده إنه لا يحمل سيفاً : إنه لا يخشى حمله ولكنه يخشى أن يقتل به ، فالسيف إن حملت مقبضه كف عمياء أصبح موتاً أعمى ، ويسأله السجين : لماذا لا يجعل كلماته نور طريقه ؟ أى أن يدعو لحمل السيف يذعر الحلاج . إنه لا يحتمل موت أحد مما اشقاه أن تكون كلماته سبباً فى موت إنسان .

ويحكم على الحلاج بالموت ، يحكم عليه أصحابه الذين فقدوا الحرية واشتروا بالمال . وحتى الشبلى نفسه لم يكن حراً حين شهد فى المحاكمة لقد سلبت الحرية من الحلاج فسلب الحياة . وبسلب حياة الحلاج يكون سلب حرية الجماعة قد تأكد . لقد دافع الحلاج عن حرية الإنسان بالكلمة ، وفقدها من أجل الكلمة . لم يكن يعنيه إلا أن ترعى كلماته (ص ٢٠) فإن الأرواح فى نظره تحيا بالكلمات (ص ٦٩) وزعمت الجماعة وهى تبكيه بعد موته أنها تركته يموت لكى تبقى الكلمات :

ومسرحية "ليلى والمجنون" تمثل كلمة من أجل الحرية ، فالأستاذ يدافع عن الحرية وجماعته من الشباب يدافعون من أجلها . المعتقلات والسجون مفتوحة ، والقاهرة تحترق ،

والأستاذ يؤمن بأن الصراع مع السلطة يكون بالكلمة ،
فجريدتهم بقوة كلماتها فى نظره أسد لا يحمل سيفاً ،
والصحيفة التى يحررها تسمو لتحقيق الحرية والعدل
بالكلمة .

ويختلف مع الأستاذ تلامذته ؛ فحسان يريد شيئاً غير
الكلمة لتحرير الوطن والإنسان ، فيرد عليه سعيد بأنهم لا
يملكون شيئاً سوى الكلمات ، ليس هناك شيء أفضل ،
فيرفض حسان مقولته ، فالكلمة لن تصنع شيئاً ، فلا بد من
الطلقة والطعنة والتفجير :

حسان : ما تملكه يامولاي الشاعر
لا يطعم طفلاً كسرة خبز
لا يسقى عطشاناً قطرة ماءٍ
لا يكسو عرى عجوز تلتف على قامتها المكسورة
ريح الليل

لا بد من الطلقة والطعنة والتفجير (ص ٦)

لقد حدد حسان موقفه فهو يحمل قلماً ومسدساً ، ولم
توافقه الجماعة فالمسدس لا يمثل الثورة ، إنه يمثل العنف ،
فالثورة لاسترداد الحرية هى أن تتحرك بالشعب وحسان
يذهب الى أبعد من ذلك ، إنه مؤمن أنهم لا يحتاجون للكلمة
ولا الدين ، وإنما يحتاجون للعنف لمواجهة السلطة .

ويقبض القنوط بشباب الصحيفة ، فالحرية لن تتحقق فى
بلد لا يحكم بالقانون ويمضى الناس فيه إلى السجن بمحض

الصدفة . المستقبل ضائع فى بلد يعتمد فى جثته الفقر
وتتعرى فيه المرأة كى تاكل ، هذا القنوط يمزق سعيداً فيجعله
عاجزاً عن الحركة .

سعيد : فى بلد لا يحكم فيه القانون
يمضى فيه الإنسان إلى السجن بمحض الصدفة
لا يوجد مستقبل
فى بلد يتمدد فى جثته الفقر .. كما يتمدد شعبان
فى الرمل .
لا يوجد مستقبل
فى بلد تتعرى فيه المرأة كى تاكل
لا يوجد مستقبل (ص ٨٧)

ويشعر شعبه بالهزيمة فهو لم يحقق شيئاً : لا الثورة ولا
الحب ، فيأخذ فى الحلم ببطل مخلص ، نبي يحمل سيفاً يأتى
سريعاً وإلا فلن يدركهم قبل الرعب القادم .

وتحل المأساة بسعيد وصحبه حين يكتشفون أن حساماً
جاسوس ؛ فالخيانة قد ضربت فيهم ، ثم يجد حبيبته فى بيت
حسام فيقوم بفعل ليس ثورياً بقدر ما هو فعل قنوط وعجز
والم ، إنه يحاول قتل حسام كما حاول حسان من قبل .
وينتهى إلى السجن وقد شعر الجميع بفشل الكلمة ، حتى
الأستاذ نفسه . ويتغنى سعيد فى سجنه بأغنية إلى القادم
من بعده يسأله ألا ينسى أن يحمل سيفاً . لقد فشلت الكلمة
فى تحقيق الحرية .

وتأكد فشل الكلمة والصمت عن الظلم فى تحقيق الحرية
ايضا فى مسرحية "مسافر ليل" فبطل المسرحية الراكب
يفقد حريته تماماً أمام بطش عامل التذاكر ثلاثى السترة .
وعندما يستنجد بعشرى السترة يجد نفسه أمامه . فشخصية
عامل التذاكر متنوعة . هو ثلاثى السترة وهو أيضا عشرى
السترة . إنه الطاغية المتلون فى التاريخ يقف فى العصر
الحديث مسيطراً على القطار وعلى السلطة لا يردء شىء حتى
القانون صنع من أجله ، فهو فوق رعوس الأفراد ليكون عامل
التذاكر فوق الأفراد أيضاً . وينتهى سلب الحرية من الراكب
إلى سلب حياته واشتراك الراوى المسلوب الحرية فى حمل
جثة الراكب ، لأنه لا يملك سلاحاً يحتج به على ما يصنع عامل
التذاكر .

ويتغير الموقف فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فقد سلبت
حريتها لتمكث فى كوخ مع وصيفاتها الثلاث تجتر الماضى ،
كان ذلك فعلها الوحيد المعبر عن الاحتجاج لما حدث وشاركت
فيه حتى يقدم القرنفل ويغنى أغنيته ، ولا تكون أغنيته كلمات
ليحقق بها حرية الوطن والأميرة من مغتصبهما وإنما تكون
خنجرأ يطعن به المستبد لیتسرد الوطن حريته وتعود الأميرة
مرة أخرى الى وطنها . إن القرنفل بعد أن فعل الفعل غنى
للأميرة أغنيته .

وتتضح رؤية الحركة الفاعلة لتحقيق الحرية بشكل أكبر فى
مسرحية "عندما يموت الملك" . فلقد سلب الملك حرية

الجميع ؛ الشعب والحاشية حتى إن الخياط عندما قدم له قطعة من المخمل الأبيض الثمين هدية ، وأعجب بها الملك وقرر أن يجعل من اللون الأبيض رمزاً للمملكة وأن يقتله حتى لا يعلم الناس أن خياطاً أدى بالملك إلى تغيير الرمز اللوني للمملكة ، وحين استعطفه قرر أن يقطع لسانه . ويلتقى الملك بالملكة التي سلبها حريتها وسجنها في القصر بعيدة عن الأعين تواجهه بأنها تريد طفلاً ، كانت هذه المواجهة إعلاناً بأنها تريد الحرية وما كان له أن يتقبل . وما طلبته المرأة كان كثيراً عليه أن يتحملة . لقد واجهته بعجزه أن يبذر في أحشائها بذرة مثمرة ، وأنها تريد الثمرة من رجل غيره فيموت الملك ، وتستمر الحاشية مسلوبة الحرية تسيطر عليها جثة رجل ميت . حتى الشاعر يتردد ، إنه يعرف أنه أصبح خاوياً منذ باع حريته بالخبز إلا أنه يستعيد شجاعته ليعود بها للنهر ..

الشاعر : فأنا خاو مذ بعث الحرية بالخبز

لكني أملك أن أجعلها تنهض في بشر ..
وتعود إلى النهر لتلقى للشمس حبال الشعر ..
وأنا أنظرها عن قرب كالمفتون (ص ٨٥)

ويهرب الشاعر مع الملكة بعيداً إلى شاطئ النهر فربما يمنحها الثمرة التي تريد . وهنا يتحول الشاعر من مغن بالكلمات إلى محارب بالمزمار يستطيع به أن يهزم الجراد ويقتله ، ويأخذ سيفه ، ويحملة ليعيد الملكة إلى ملكها ،

ويخضع رجال الحاشية لها ، لتعلن الملكة وهى على عرشها
أن حاشيتها الناس جميعاً وأنها ستفتح بابها للمرضى
والفقراء والعشاق وطوافى الطرقات وأهل الحرفة والأجراء .
وتعلن قانونها الجديد :

سنعيش جميعاً فى هذا القصر الموحش بالصمت الميت
حتى نملاه بضجيج أمور البشر الأحياء
نتقاسم شقوقها فى أيام الشقوية كالجزية
وسعادتنا فى أيام الفرحة كالكنز اللالء

لقد حقق الشاعر باستخدام المزمар للدفاع عن حريته مالم
يستطع العلاج أن يحققه فى مسرحية "مأساة العلاج"
والأستاذ فى مسرحية "ليلى والمجنون" .

إن الحرية وجه مهم يرتبط به وجه آخر وهو العدالة .

العدالة

إن أصل العدل مبدأ أخلاقى ، وليس هناك حضارة إنسانية
لم تجعل للعدل مكاناً فى فلسفتها ، وفى الإسلام العدل أساس
الملك ، وهو اسم من أسماء الله الحسنى . وقد جعل المعتزلة
العدل الإلهى أصلاً من أصولهم الخمسة ، ولعله من أهم
أصولهم حتى سمو أهل العدل والتوحيد ، فالتوحيد لدى
المعتزلة أهم صفة للذات الإلهية ، أما العدل فأهم صفة للعقل
الإلهى^(١) . وكان لأهل السنة موقف من العدل أيضاً . وإن
اختلفوا عن المعتزلة فى تفسيرهم للعدل وساهم هذا التفسير
فى التفريق بين المذهبين . وصالح عبد الصبور يعرف ذلك .

وقد اختلط مفهومه للعدل بثقافته التي ارتبطت بالإسلام وبالوجودية لقد بدا واضحاً في أعماله "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلي والمجنون" القلق في المواجهة لتحقيق العدل . فالعدل ضرورة والظلم مدمر للإنسان ولكن كيف تكون المواجهة ؟ ومن عدم تحديد موقف للمواجهة تحقق الظلم ولم يستطع أى بطل من أبطاله فى المسرحيات الثلاث أن يحقق العدل . فالمواجهة مسئولية قد تنتهى بأن يسقط أبرياء . هذا فضلاً عن الشك المدمر بين صواب أن تفعل أو لا تفعل ، أن تكون الكلمة أو يكون السيف . البطل القلق . الحلاج وسعيد وجوديان ممزقان ، والراكب فى مسرحية "مسافر ليل يعيش فى عربة" لا يستطيع منها فكاً في مواجهة الطاغية عامل التذاكر . استسلامه للحظة انتهى به إلى الموت . لقد تحول عدم المواجهة إلى ندم فى "مأساة الحلاج" وفى "ليلي والمجنون" بينما تحول إلى تقريع للجمهور الساكت الذى لا يحمل سلاحاً ليدافع عن العدل فى "مسافر ليل" . يتغير ذلك فى مسرحيتي "الأميرة تنتظر" و"عندما يموت الملك" إذ تحدث المواجهة ، فالقرندل يحقق العدل بالفعل المفضى إلى نهاية السمندل والشاعر بعد تردد يتحرك لمواجهة الجلاد بالفعل المفضى أيضاً إلى نهايته .

والعدل بطبعه محاولة للتخلص من الظلم ، ومواجهة الظلم عملية أساسية لتحقيق العدل ، فحيث لا ظلم لا حديث عن العدل . لذا فلكي يكون هناك عدل لابد أن تكون هناك مواجهة للظلم .

ولقد بنيت فكرة الظلم فى مسرحيات صلاح على أنه ابن للشر . فهو صانع الظلم . إنه سالب للحرية وسالب للعدل . وهذا السلب قائم على الفعل الشرير . فالشر هو العبودية .

ويتبدى الحلاج فى مقاومته للظلم مقاوماً للشر .. ويختلف معه صديقه الشبلى فى الرؤية . يطلب من الحلاج أن يترك الدنيا فلسنا من أهلها وينبغى ألا تلهينا الدنيا . إن ما يبصره الصوفى من العالم حوله هو أشباح حائلة تذوى وهج العرفان . وظلال زائلة لا تمسكها الأبطال (ص ١٩) ويخاف الشبلى أن يهبط للناس فيموت النور بقلبه . وعندما يسأل عما نصنع بالشر الذى هو فقر الفقراء . وجوع الجوعى . والمسجونون المصفودون يسوقهم شرطى مذهب اللب قد أشرع سوطاً لا يعرف من فى راحته قد وضعه .. من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه .. ورجال ونساء قد فقدوا الحرية إتخذتهم أرباباً من دون الله عبيداً سخرياً .

إن الحرية المفقودة هى صناعة الشر ، فيعترض الشبلى على قوله فهو يريد أن يجانب الدنيا بما فيها ويرد عليه الحلاج : ما نصنع بالشر ؟ فقد استولى فى ملكوت الله فكيف يفض الطرف عن الدنيا إلا أن يظلم قلبه ؟

يرد الشبلى على أسئلة الحلاج بأن صانع كل ذلك هو الظلم ، ثم يسأله أن يجيبه عن صنع الموت والعلة والداء ووسم المجذومين وسم العميان وأصم الصم وأبكم البكم وسود وجه السود وصفر وجه الصفر ؟ ومن ألقانا فى هذه

الدنيا مأسورين لنفص بمشربنا ونشاك بمطعمنا لنتنفس أبشع رائحة مصاعدة من رجع حلق الموتى .. الموتى الأحياء المقتولين القتلة ، الكذابين الخوافين ، لصوص الأطفال ومنتهكى الحرمات ، وتجار الدم وزناة الليل وقوادى الغرباء ، وجبابة بيوت المال ومرابى الاسواق . ومن ألقى الإنسان بعد الصفو النورانى فى هذا المأخور الطامع ؟

يرى الحلاج أن الشبلى بهذه الأسئلة يملأ نفسه شكاً فالإجابة على قول الشبلى هي "أن الله هو الصانع" ولا يريد الحلاج أن ينطق بهذه الكلمة ، والشبلى يستمر محدداً واقع الشر بأنه قديم فى الكون لأنه أريد بمن فى الكون ، فهو أداة اختبار للإنسان ليعرف من ينجو ممن يتردى . ويأتى إبراهيم صديق الحلاج ليؤكد قول الشبلى بأن الظلم فى كل مكان والجنة آخر سعى الإنسان لا أول سعيه . لقد وقع ظلم على الناس ويريد الحلاج أن يوقفه ، فالفقر ظلم ، والفقر قهر يستخدم لإذلال الروح وقتل الحب وزرع البغضاء .

كذلك استخدم الظلم لزرع البغضاء وإذلال الروح فى مسرحية "ليلى والمجنون" فالمجتمع يعيش حالة من الإرهاب . يتحول فقد الحرية إلى معبر قوى . عن حالة الظلم التى يعانىها الناس . يسجن حسام فيخرج من السجن جاسوساً يتعقب زملاءه ويسرق ليلى حبيبة زميله ولا يترك حسناً إلا وهو فى السجن . وتتكرر حلقة الأصدقاء من ظلم السلطة فتتقل الجريدة ، ويموت الأمل ولا يبقى إلا حلم سعيد فى القادم من بعده .

ومسرحية "مسافر ليل" منذ أن تبدأ حتى تنتهى تمثل حالة ظلم ، يضطهد فيها عامل التذاكر الراكب دون ذنب جناه حتى يقتله . إنه يملك السلطة والأداة التى يقتل بها . وفى مسرحية "الأميرة تنتظر" يغتصب العرش والوطن من مغامر أفاق . وفى مسرحية "عندما يموت الملك" يكون الملك نفسه معبراً عن الظلم الذى يقع على كل من حوله ، وحين يتحدث عن طفل وهمى يريده على صورته : أن يكون إلهاً فى صورة بشرى وأن ينظر منهما فى عينى من يمثل قدامه ، ويطيل التحديق إلى أن تتخاذل أعضاء الخصم فيهبوى كى يلثم قدميه . ليسأله صفحاً عن ذنب لم يفعله .. هذا هو موقف الملك فترد عليه زوجته متعجبة "لا أدرى لم يصبح للملك خصوم إن أحسن لرعاياه" (ص ٤٨) .

ولمواجهة الظلم ليس هناك غير العدل .

والعدل كما يقول الراوى فى مسرحية "مسافر ليل" بلا مظهر ، ولكنه يعبر عن نفسه بسلوك ، وهذا مظهره . ويحدده ابن سريج فى مسرحية "مأساة الحلاج" بأن العدل مواقف . سؤال أبدى يطرح كل هنية ، فإذا ألهمت الرد يشكل فى كلمات أخرى وتولد عنه سؤال ، العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه "إنه يتم حين نسمع صوت المتهم المائل بين أيدينا ونسأل أنفسنا وضمائرننا" وحين يتخلى السلطان عن العدل تتخلى الرعية عنه ففساد السلطان كما يقول الحلاج يفسد أمر العامة . لقد تصور الحلاج أن يحقق العدل بالكلمة

وبأن يدعو الظلمة أن يضعوا الظلم عن الناس ، فالوالى العادل قبس من نور الله ينور بعضاً من أرضه . أما الوالى الظالم فستار يحجب نور الله عن الناس "كى يفرخ تحت عبائه الشر" .

والحلاج ينتظر الحاكم العادل أن يأتى فهو يدعو بالكلمة ، ولكنه يفشل فى تحقيق العدل وحماية نفسه والناس .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" يعيش الأستاذ الحلم بأن يحقق العدل بالكلمة . كما يتوقف سعيد فى انتظار النبى الذى يحمل سيفاً وهو يناديه فى نهاية المسرحية باسم الفلاحين والملاحين والحدادين والحلاقين والحمارة والتجار والعمال والاعيان وكتاب الديوان والبوابين وصبيان البقالين والشعراء والخفراء ، وكل ماهوللخير فى البلد يناديه أن يأتى وبأقصى سرعة ، فالصبر تبدد واليأس تمدد - إن القلق يزداد وهو لا يأخذ خطوة ليحمل سيفاً .

إن سعيداً ينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل فى مواجهة الظلم فيتحرك بفعل مغاير فيضرب حساماً بالتمثال . لم يكن هذا الفعل موجهاً ، وإنما كان لا إرادياً توقف بعده فى السجن لينتظر الآتى من بعده . وهو يحمل سيفاً ليحقق العدل . وفى المقابل يحمل حسان مسدساً ليهرب بشكل فردى ، دون تحرك مع الجماعة ، ويبدأ بمحاولة قتل حسام ، فيفشل وينتهى إلى السجن . إن الحركات الفردية للعنف ، الإرادية واللاإرادية ، لم تمنع العنف الظالم من أن

يحرق القاهرة .

إن القلق بين الفعل وعدم الفعل أنهى المسرحية لتتفكك الجماعة بحرق القاهرة .

وفى مسرحية "مسافر ليل" يقف الراكب عبده وحيداً أمام السلطان . إنه بتركيبته قد عاش العبودية حتى الجذور فهو عبده ، وأبوه عبدالله وابنه الأكبر يدعى عابداً وابنه الأصغر عباد واسم الأسرة عبدون فهو متأصل فى العبودية . أما عامل التذاكر المتأصل فى السلطة فهو علوان المعطى دلالة الارتفاع ، ابن الزهوان المعبر عن الزهو وجده السلطان ، وبهذا يسقط عبده فى يد صاحب السلطة فلا يستطيع أن يخرج عن دائرة العبودية التى تنتهى به إلى الموت فى ضياع ، ولا توجد فى المسرحية بارقة أمل فى العدالة .

تتغير الرؤية فى مسرحية "الأميرة تنتظر" فهى تبنى على تحقيق العدل . لقد اغتصب السمندل الملك بعد أن لوح للأميرة بالحب وأقسم أن ينبت فى بطنها أطفالاً ، طفلاً فى كل خريف ، ويحىء السمندل إلى الأميرة ، والثورة على الأبواب تكاد تطيح به ، لقد أنكره الحراس والقادة والجند ، ويريدوا أن تعود معه ليصفوا له الأمر . فيقتله القرنندل . وتبدو عملية القتل هنا ليست عملية فردية فهو ممثل لكل أولئك المتذمرين ، لقد تم الفعل لتحقيق العدل ووقف الظلم ، وتكتمل صورة العدل بوقف الشاعر مع الأميرة ، لقد دق الخوف قلب الشاعر ، فمع الظلم لا يكون سوى الخوف ، ولكن الحب يحرره ليقف محارباً

الظلم بمزماره ، ويحقق العدل والحرية لعالمه . فبدونهما لا يكون حب ولا تكون حياة ولا يكون غير الفقر والجوع والحرمان والسجون والمعتقلات والخوف والموت . لقد قدمت مسرحيات صلاح عبدالصبور رؤيته عن الحرية . بدأها مستسلماً متشائماً ، وانتهى مؤمناً بدور الشاعر فى أن يتجاوز الكلمة إلى الفعل ليتحقق وجود حى للإنسان فى هذا الوطن .

.....

ولقد لعبت السخرية دوراً أساسياً فى تحقيق الوظيفة فى المسرحية فهى قد أدت دوراً فى بنية الحدث لتكشف عن المهمة التى أرادت المسرحية أن تقدمها .

السخرية

تعد السخرية من أهم العناصر التى تعتمد عليها الكوميديا ، غير أنها ليست مقتصرة على الكوميديا ، فإن الدراما الحديثة لا تخلو منها . فهى عنصر من أهم عناصر تحقيق الوظيفة فى المسرحيات ذات الرسالة . ولقد اعتمد مسرح صلاح عبدالصبور على السخرية فى إبراز الحدث فى أربع من مسرحياته هى "مأساة الحلاج" و"مساقر ليلى" و"عندما يموت الملك" و"ليلى والمجنون" . وليس فى هذه المسرحيات شخصيات ساخرة ، وإنما هناك مواقف صنعت السخرية وأمدت الحدث بالقوة التى تضىء الوظيفة . ولقد بنيت فى كثير من المواقف على المفارقة التى تكشف عن

صورتين مختلفتين تبعثان على الأسى .

لقد امتدت الأحداث فى مسرحية "مأساة الحلاج" منذ بدايته حتى النهاية - كانت البداية هى النهاية - بشكل القى الأضواء كاملة على السخرية حتى تلتقى خاتمة المسرحية مع بدايتها . وقد بدأت السخرية حين دخل الحلاج السجن وحارسه يسبه "يا أعدى أعداء الله" فيرد الحلاج : "ليسامحك الله فقد أعطيت الحلاج المسكين أعلى من قدره" . كان فى هذا الرد مستويان : مستوى السخرية ومستوى الحقيقة . فالسجان يظنه يسخر ، بينما كان الحلاج يعبر عن حقيقة نفسه فمن هو ليكون أعدى أعداء الله ؟

وعلى هذا المستوى من الحديث يكون موقف السجينين من الحلاج . إنه يطلب من صاحب البيت نوراً ، فيظنانه مجنوناً لا يعرف أنهم فى قاع سجن مظلّم وليسوا فى قصر الوالى أو بيت القاضى أو فى خمارة شط الكرخ . وتزداد حدة السخرية بين السجينين والحلاج كلما ازداد غموضه بالنسبة إليهم . فهو يزعم أنه يحيى أرواح الموتى ، وعندما يسألونه عن كيفية إحياء الموتى يخبرهم بـ "الكلمات" فيأخذ السجين الثانى فى السخرية منه ويسأله إن كانت كلماته للناس .. "صلوا .. صوموا .. خلوا الدنيا واسعوا فى أمر الآخرة الموعودة .. وأطيعوا الحكام وإن سلبوا أعينكم يتنزى منها الدم .. رصوها ياقوتاً أحمر فى التيجان .. بشراكم إذ ترثون الملكوت" (ص ٦٩) وتصل المفارقة قمتها حين يسوى الحلاج بين

الظالم والمظلوم فكلهم ظلمة ، ظلموا جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ، أو ظلموا خالقهم ، فمن له بالسيف المبصر ليحكم . هذا الموقف هو لب المسرحية . فالجميع هنا ظالم حتى الحلاج نفسه ، بهذه الكلمات يتصور أنه ظلم ربه بإباحته سر علاقته به .

وفى فصل المحاكمة تأخذ السخرية دورها الواضح ، فالقاضي أبو عمر وقد حدد الحكم على الحلاج قبل المحاكمة يبدأ المحاكمة بكلمة مفارقة لداخله .. الخارج دائماً مفارق للداخل ، أى الظاهر مفارق للباطن . فهو يهتف "بسم الله الهادى للحق .. وعليه توكلنا .. ندعوه أن يهدينا للعدل ويوفقنا أن ننهض بأمانتنا" ويتم جملة بطله من الحاجب أن يأتى بالرجل المفسد . يحكم عليه بالإفساد قبل بدء المحاكمة ، وعندما يعترض عليه القاضي ابن سريج يحدد موقفه المفارق : ظالم فى يده ميزان العدل . فهو يحدد أنه رجل دفع به السلطان متهماً بالعصيان وعليهم أن يتخيروا للمعصية جزاء عادلاً . إن النص هنا يسخر فى هذا المواقف من مفهوم العدل فى هذه المحكمة بالمفارقة التى تجعل من الظالم قاضياً . فهو مستخدم عند الحاكم يعلن أن الله تبارك وتعالى قد ثبت من كف خليفتنا الصالح ميزان العدل ، وهنا لا تكون قيمة للمحكمة ، فالقاضي حين قال هذه الكلمة قد سخر من مفهوم العدل وأسقطه ، لذا فإن الحلاج يضع حداً لهذه المفارقة بقوله "لا يجتمعان" أى العدل والسيف بكف واحدة . ويستمر القاضي . وترتفع حدة السخرية فى كلمة

القاضي ابن سليمان بأن دور القضاة أن يقولوا للوالى عن حكم الشرع بأن من يبغى فى الأرض فساداً أن تقطع يداه ورجلاه ويصلب فى جذع شجرة . والمفارقة فى تنمة كلام القاضي بأن فتواه غير ملزمة للوالى إن شاء نفذها أو استرجع فى أمره ، وبهذا لا يحمل القضاة وزر دم مسفوك فى ظلم أو عدل ، وإذا كان فعل القضاة يدعو للسخرية فإن موقف الجماعة من الحلاج هو الذى صنع السخرية من الحدث . فالجماعة التى عاش فيها الحلاج ترشوها السلطة فتحكم على الحلاج بالموت ، وبذلك تكون الدولة مبرأة لم تحكم والقضاة لم يحكموا فهم جميعاً مبرأون من دمه ، فالعامة قد حاكمت الحلاج وقبضت الثمن . حاكمت الرجل الذى أحبها ، وتعود المسرحية إلى البداية لتقف العامة باكية على صنيعها إنها فى حبها للحلاج ورشوتها وحكمها عليه بالموت ثم بكائها ندماً على ما فعلت قد لا تمثل موقفاً ساخراً ولكنه يدعو إلى السخرية .

ويتخلق الموقف الساخر فى مسرحية "مسافر ليل" بين الراكب وعامل التذاكر . فالمقاومة واضحة بينهما ؛ الراكب أعزل وعامل التذاكر يملك السلطة المدعمة بالسلاح . يدخل الراكب المسكين فى متاهة تهم لا قبَل له بها تبدأ من فقد الهوية إلى فقد النفس إلى قتل الله . والراكب لا يدعى كيف يدافع عن نفسه . أما عامل التذاكر فهو ممثل السلطة . أو هو أنسلطة نفسها ، قاس موحش ودقيق فى عمله ليس له حرفة سوى تفتيش العربات ، يتحدث عن العدل وصلاة المغرب يأخذ أرواح الناس بسهولة . والمفارقة هنا أنه يضمن بنفسه فلا يعرض روحه للمخاطرة ، لا ضناً بها أو بخلاً وإنما لشفقتة

أن يختل نظام الكون . إنه الإحساس بالمسئولية هو الذى يدفعه للحفاظ على حياته . أما ما يصنعه مع الراكب وما يذكر أنه صنعه مع غيره فقد كان فعلاً ساخراً مريباً . يعمل بجد ، يقتل الاعداء وليس له أصدقاء يقوم بعمليات التعذيب ليصل إلى الجناة الذين لم يرتكبوا جريمة ، وتختتم السخرية بضرورة أن يجد الفاعل الذى سرق البطاقة ، فقد تسرب الامر إلى أعدائه وإلى العامة ، ولابد من الحسم حتى يعرف الجميع أنه أمسك بالجانى وقتله حتى لا يختل النظام ، لذا فهو يطلب من الراكب أن يقوم بتضحية . إنه يعرف أنه مخلوق نبيل وطيب وأهل للتضحية ، وعليه أن يختار طريقة يموت بها ومع أنه أعماه الخيار فقد حدد له طريقة يموت بها ، وهى الخنجر . وتختتم المسرحية بسخرية أكبر حين يطلب من الراوى أن يساعده فى حمل الجثة . والراوى ينظر إلى الجمهور فى هدوء متسائلاً : ماذا أفعل ؟ فى يده خنجر وأنا أعزل " . موقف الراوى وهو المشاهد للحدث كله يدعو أيضاً للسخرية فى دائرة الحدث ، وهى سخرية تنبع من المفارقة الناتجة عن عدم التوقع من القائمين على أمر العدل ، فإذا بهم يقومون بصارخ الظلم . ولا تخرج السخرية عن هذا الإطار فى مسرحية "عندما يموت الملك" .

كان هناك موقفان وضحت فيهما السخرية وضوحاً بيئاً : الموقف الأول عندما التقى الملك بالخياط . لقد جاء إلى الملك وقد ملأته السعادة أن سمح له بلقائه ليقدّم له قطعة من القماش المخملى الأبيض أرسلها له صهره خياط أمير

المغرب ، فلم يجد الخياط أحداً أولى بها من الملك ، ويأخذ الخياط فى التغزل بجمال قطعة القماش ، فهى بكر لم تلتف على ساقى بشرى من قبل ، إنها أعلى قدراً من أن تلتف على ساقى بشرى مخلوق من طين وماء ، لذا فهو يحملها لمولاه البدر الأنور . كانت كلمات الخياط المغلفة بالنفاق تثير الملك الذى يتعجب من المفارقة بين مهنة الخياط وكلماته فيقول له : المهنة مهنة خياط واللهجة لهجة نخاس . وليقبل الملك الهدية عليه أن يغير اللون الرسمى للدولة من الأزرق الى الأخضر . ويقرر الملك ذلك . وينتظر الخياط لطف مولاه الملك أن يكون ذهبى اللون ، ولكن الملك يأمر سيافه أن يضع سيفه فى كتفه ، وتحدث المفارقة من الفعلين : الخياط يقدم للملك هدية ، والمكافأة هى قتله . المفارقة هنا تصنع السخرية ، والخياط يطلب من الجلاد التمهّل حتى يتملى بطلعة الملك البهية . ويسأل الملك مستعظفاً أن يعرف الأسباب التى تدعو الملك لقتله ، فيخبره الملك أن قراره لا شأن له بسخطه أو برضاه ، وإنما هو مضطر لقتله حتى لا يتصور أنه ألهم الملك تغيير شعار الدولة ، فيحكى الخياط ذلك لزوجته فتحكيه لجاراتها ، أو يحكيه لأصحابه . يستكثر الملك أن يكون قد غير شعار الدولة من أجل قطعة قماش أهداها إياه الخياط . وحين يستجدى الخياط العفو لأنه أب لخمسة أطفال يكون العفو ممثلاً للسخرية من ظلم هذا الملك ، فتواتيه فكرة أن يعفو عن رأسه ويكتفى بنزع أصل لسانه من حنجرته حتى تنجو الدولة من ترثرتة .

ولا تتوقف السخرية عند هذا الحد ، فإن علاقة الملك بوزيره الذى يتهمه بالغباء ، وعلاقته بالمؤرخ والشاعر مبنية على السخرية من واقع العالم المحيط به ، فهو ملك وحيد لا يحترم أحداً ، ولا يشعر بقيمة أحد من حوله . ويتمركز الموقف الساخر حين يموت الملك وتقف الحاشية عاجزة أمام موته ، فمازالت خائفة من الاقتراب منه ، تتصور أنه مازال حياً وسيعود إلى حكمه .

الظلم مخيف لمن يعيشون فى دائرته ، ولكنه يتحول إلى عبث يستحق السخرية ساعة رؤية المفارقات التى يحدثها هذا الظلم .

وفى مسرحية "ليلى والمجنون" تتبدى المفارقة الساخرة فى الواقع الاليم الذى تعيشه الجماعة . يقرأ زياد فى إحدى الصحف المنشورة أمامه أن عين شرطى لمحت شاباً وفتاة فى إحدى المنحنيات الخافتة الضوء ، فتربص لهما حتى امتدت كف الشاب تداعب كف صديقتة فانقض عليهما وساقهما للمخفر . ويقرأ زياد تعليق الصحفى على هذه الحادثة . وهو تعليق يدعو للسخرية . إنه يحيى رجال الأمن مروعتهم وحمايتهم للخلق الطيب فالأمم بلا أخلاق لا تبقى أو تتقدم ، والأعراض أمانة تحميها الشرطة من عبث الاندال ويتمنى الصحفى لو خلت الأمة من داء الفرنجة الطارئ مثل القبة ولبس المايوهات (ص ٣٤) .

إنهم يجلسون فى هذه الغرفة يحاولون الدفاع عن قضايا الأمة لتحقيق الحرية والعدل ، والصحفى يمجّد رجال الشرطة لأنه قبض على فتى يمكس بيد فتاة . وما يدور خارج هذه الحجرة يتحول إلى مفارقات ساخرة مع ما يدور خارجها ، ومن هنا تكمن أزمة الشخصيات فإن الإحساس بمقدرتهم على تغيير الواقع يضعف حتى ليشعر سعيد بعث ما يصنع ، ويسخر منه ، فماذا يفعلون سوى أن يدوروا فى هذه الغرفة كل صباح يشعلون نار الغضب الحمراء حتى يمتلكهم الأغماء .

سعيد : ماذا نفعل فى هذه الغرفة كل صباح
إلا أن نشعل نار الغضب الحمراء
ونظل ندور حولها وندور وندور
كمجدوبين إلى أن يملكنا الإغماء (ص ٢٧)

وتحدث السخرية الأعمق من واقع الجماعة فى علاقة الحب بين ليلى وسعيد ، فإنه حين يتركها ويذهب إلى القهوة يخبره زياد بأن حساماً يعمل جاسوساً فيذهب مع حسان إلى منزله وهناك تحدث المفارقة ، فالحببية ليلى المناضلة من أجل غد أفضل تقع فريسة لأفاق . يجدها فى حجرة نومه يمثل هذا الحدث سخرية عابثة منهم ومن الواقع المحيط بهم .

إن السخرية فى مسرحيات صلاح عبدالصبور جزء لا يتجزأ من الوظيفة . إنه يحددها ويوضحها ويكشف الإحساس بالآزمة ويعمق بها هذا الإحساس .

هوامش الحلقة الرابعة

١ - مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، اكتوبر سنة ١٩٨١ .
ص ٢٦٩ .

٢ - المرجع نفسه .

٣ - صلاح عبدالصبور . حياتى فى الشعر . بيروت : دار اقرا سنة
١٩٨١ . ص ١٦٤ .

٤ - صلاح عبدالصبور . مسافر ليل . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٨٦ .
ص ٨ .

الخاصة

لم يستطع المسرح الشعري منذ بداية ظهوره أن يتخلص من تأثيرات الفرجة الشعبية عليه . فكان للغناء والسرد والحكي مكان فيه . صحيح أنه استعار الكثير من المسرح الغربي كالخشبة وبناء الشخصية وتطور الحدث ، ولكنه لم يستطع أن يكون غربياً ، فمازالت أصوله الأولى ترجع إلى التراث . لذا فهو مسرح عربى . ولقد تشكلت المسرحية الشعرية من البناء الشعري فكان دور الشعر فيها يمثل عنصراً من أهم العناصر ، قد يطفى على الحدث كما يطفى على الشخصية .

ومن هنا فقد ارتبط هذا المسرح بشعراء لهم دور فى عملية التطور الشعري مثل شوقى وصلاح عبدالصبور ، والذين تناولوا المسرحية شعراً دون أن يكون لهم خلوص للحركة الشعرية مثل باكثير والشرقاوى وقفوا جسراً بين أعمال شوقى المسرحية وأعمال صلاح عبدالصبور هذا الجسر لا يمثل تطوراً فى المسرح كقضية فنية بقدر ما يمثل تطوراً فى الاستخدام الشعري وتغيير الحوار من البيت إلى الجملة الشعرية .

ومن هنا كان لابد أن ينظر إلى هذا التطور نظرة عميقة . فلقد حدث تطور فى المسرح منذ أن كتب شوقى مسرحياته حتى كتابة صلاح عبدالصبور لمسرحياته ، وهو تطور اعتمد اعتماداً كبيراً على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك فى الحرفية

وتقنية المسرح إنما هو من امتداد التطور الذى حدث للمسرح العربى . لقد تطورت التقنية عند صلاح عبدالصبور ولكنه مازال واقفاً عند شوقى يغنى ويسرد ويحكى ؛ أى أنه مازال متأثراً بتراث الفرجة . والتقنيات الجديدة لم تخرج مسرحيات صلاح عبدالصبور خارج دائرة شوقى . إن القفزة التى يمثلها مسرح صلاح محكمة عجزت عن أن تتخلص مما كان يحسب على شوقى . إن امتداد الحركة الشعرية فى المسرح بحلقاته الثلاث : حلقة التأصيل عند شوقى ، وحلقة التطور عند باكثير والشرقاوى ، وحلقة التجديد عند صلاح إنما هى فواصل فى حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن أن أسميها فترة نشأة المسرحية الشعرية وتطورها .

ولقد كتب كثير من الشعراء المعروفين وغير المعروفين للمسرح منهم : أنس داوود ومحمد إبراهيم أبوسنة ومحمد مهران السيد ، ووفاء وجدى ، وأحمد سويلم ، ومصطفى عبدالغنى ، ومحمد عبدالعزيز شنب ، وعز الدين اسماعيل ويسرى الجندى ، وفتحى سعيد ، ومحمد عنانى ، ومحمد الماغوط . ويمكن أن يدرس بعض هؤلاء المسرحيين فى أحد الحلقات الثلاث ، كما يمكن أن يمثل بعضهم تجاوزاً لهذه الحلقات . وهذا يمثل موضوعاً منفصلاً يحتاج إلى دراسة مستقلة لتتعرف حدود الاتباع والتجديد فى هذه الأعمال وإننى لأرجو أن استطيع تقديم هذه الدراسة .

المراجع والمصادر

اولا : المراجع :

- الشيخ أبو خليل القباني . دراسات ونصوص : اختيار وتقديم محمد يوسف نجم ، بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦٣ .
- ابن دانيال : خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، سنة ١٩٦٣ .
- أحمد شوقي : البخيلة ، تحقيق سعد درويش ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٤ .
- البخيلة ، الست هدى ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- قمبيز ، القاهرة ، المكتبة التجارية ، (د . ت) .
- على بك الكبير ، (أوفيماهى دولة المماليك) . القاهرة : مطبعة المهندس ، سنة ١٣١١ هـ .
- على بك الكبير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- عنتره ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مجنون ليلى ، القاهرة ، هيئة الكتاب ، سنة ١٩٨٢ .
- مصرع كليوباترا ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٢ .

- أحمد على باكثير : اخناتون ونفرتيتى ، القاهرة ، مكتبة الخانجي ، سنة ١٩٤٠ .
- خليل اليازجى : المروءة والوفاء ، بيروت ، سنة ١٩٨٤ .
- سليم النقاش : المسرح العربى ، (دراسات ونصوص ، رقم ٥) ، اختيار تقديم محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار الثقافة . سنة ١٩٦٤ .
- صلاح عبدالصبور :
- الأميرة تنتظر ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨١ .
- بعد أن يموت الملك ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٢ .
- ليلى والمجنون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة ، سنة ١٩٧٠ .
- مأساة الحلاج ، القاهرة ، مكتبة روزاليوسف ، سنة ١٩٨٠ .
- مسافر ليلى ، القاهرة ، دار الشروق ، سنة ١٩٨٦ .
- عبدالرحمن الشرقاوى : أحمد عرابى ، القاهرة ، مركز الاهرام للترجمة والنشر ، سنة ١٩٨٥ .
- الحسين ثائرا "ثار الله" ، القاهرة ، دار الهلال ، سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٥ .
- الحسين شهيدا "ثار الله" . القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ ، روايات الهلال ، العدد ٢٧٦ .
- صلاح الدين النسر الأحمر ، القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٧٦ .
- الفتى مهران ، القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، سنة ١٩٦٦ .

- مأساة جميلة أو مأساة جزائرية ، القاهرة دار المعارف
سنة ١٩٦٢ .

- وطنى عكا ، القاهرة : دار الشروق ، سنة ١٩٧٠ .
- عزيز أباطة ، مسرح الشاعر (الاعمال المسرحية الكاملة
فى جزئين) بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٦٩ .
- محمد عثمان جلال : (دراسات ونصوص - عدد ٤)
اختيار وتقديم دكتور محمد يوسف نجم ، بيروت سنة
١٩٦٤ .

- مارون النقاش ، المسرح العربى ، دراسات ونصوص
العدد الأول : اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم ،
بيروت : دار الثقافة ، سنة ١٩٦١ .

ثانيا : المراجع :

- أحمد شوقى : الشوقيات ، القاهرة : المكتبة التجارية ، سنة
١٩٦١ .

- أحمد محمود : الفلسفة الاخلاقية فى الفكر الإسلامى ،
القاهرة : دار المعارف ، سنة ١٩٦٩ .

- أحمد هيك : تطور الأدب الحديث ، القاهرة ، دار
المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- ادوار حنين : شوقى على المسرح ، بيروت ، المطبعة
الكاثوليكية ، سنة ١٩٣٦ .

- سعاد أبيض : جورج أبيض ، القاهرة ، دار المعارف ،
١٩٧٠ .

- شوقي ضيف : شوقي شاعر العصر الحديث ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٦٣ .
- صلاح عبدالصبور : الديوان (الأعمال الكاملة) بيروت ، دار العودة ، سنة ١٩٧٢ .
- طه حسين : حافظ وشوقي ، القاهرة ، مطبعة الاعتماد سنة ١٩٣٣ .
- طه وادى : شعر شوقي الغنائى والمسرحى ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٨٥ .
- عبدالمعطى شعراوى : المأساة اليونانية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، سنة ١٩٨٠ .
- عباس محمود العقاد : قمبيز فى العيزان ، القاهرة ، المطبعة الجديدة . (د . ت) .
- على إبراهيم أبوزيد : خيال الظل ، القاهرة ، دار المعارف ، سنة ١٩٨٢ .
- غنيمى هلال : النقد الادبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٩ .
- كمال محمد اسماعيل : الشعر المسرحى فى الأدب المصرى المعاصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٦١ .
- محمد حمدى إبراهيم : دراسة فى نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة والنشر سنة ١٩٧٧ .
- محمد عزيزة : الإسلام والمسرح ، ترجمة رفيق الصبان ، القاهرة ، دار الهلال سنة ١٩٧١ .

- محمود أحمد الحفنى : الشيخ سلامة حجازى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى سنة ١٩٦٨ .
- محمود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى ، القاهرة ، دار الفكر العربى سنة ١٩٤٧ .
- يوسف اسعد داغر : معجم المسرحيات العربية والمعرية (١٨٤٨ - ١٩٧٥) ، بغداد منشورات وزارة الثقافة ، سنة ١٩٧٥ .

ثالثا : الكتب المترجمة :

- كتاب ارسطوطاليس فى الشعر ، نقل عن متى ابن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب اللبنانى . سنة ١٩٦٧ .
- ارسطوطاليس : فن الشعر ، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابى وابن سينا وابن رشد ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبدالرحمن بدوى . بيروت ، دار الثقافة (د . ت) .
- ادوار لين : المصريون المحدثون شمائلهم وعاداتهم فى القرن التاسع عشر ، ترجمة عدلى نور ، القاهرة ، مطبعة الرسالة ، سنة ١٩٥١ .
- Vincent M.L'abbe. Ci. , نظرية الانواع الادبية ، ترجمة الدكتور حسن عون ، الإسكندرية ، منشأة المعارف ، سنة ١٩٧٨ .

- تيكوف . ف . د . هكنوز : الشعر الغنائى ، ترجمة الدكتور جميل نصيف التكريتى ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، سنة ١٩٨٦ .
- وليم شكسبير : يوليوس قيصر ، ترجمة عبدالحق فاضل وآخر ، القاهرة ، دار المعارف سنة ١٩٧٣ .

رابعاً : الدوريات :

- الاستاذ . جـ ٤١ السنة الاولى فى ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠ - ٦ يونيو سنة ١٨٩٣ .
- فصول ، المجلد الثانى ، العدد الاول ، أكتوبر سنة ١٩٨١ .
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية ع ٧ م ٢ .

خامساً : المراجع الاجنبية :

- Mandal, Definition of Tragedy N.Y. : New York University Press 1961 .
- Marnovitch, Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933 .
- Metin, Q., A History of Theater & Popular eNtertainment in Turkey (Ankara : Form, 1963-64) .
- Williams, R., Modern Tragedy, Stanford California, Standford California Press. 1966.

الفهرس

ص

٧ مقدمة

الحلقة الاولى - التمهيد - اولىات الشعر المسرحى — ١١

الحلقة الثانية - التاصيل - شوقى والشعر المسرحى — ٥١

الحلقة الثالثة - التطور - باكتير وعبد الرحمن الشرقاوى - ٢٠٥

الحلقة الرابعة - النضج - صلاح عبد الصبور — ٢٦٧

رقم الإيداع

٩٥ / ٩٢٦٣

I. S. B. N

977-07-0421-0

هذا الكتاب

هذا الكتاب محاولة لتأصيل فكرة المسرح العربي من حيث هو فن عربي تشكل بمقومات عربية قائمة على أسس من فنون القص الشعبية العربية . وهي بدورها تحدد شكله وتحدد الخلاف بينه وبين المسرح الغربي .

لقد كان المسرح العربي في تاريخه الحديث يعيش تجريبا خاصا به نابعاً من تراثه . فالمسرح العربي هو محاولة لمسرحة قصصية مبنية على الغناء والسرد والقص الذي يمثل علاقة أساسية لفنون الفرجة الشعبية العربية .

والمسرح الشعري العربي قد مر بمراحل تطور منذ أن كتب شوقي مسرحياته حتى كتابة صلاح عبد الصبور للمسرح وهو تطور اعتمد اعتمادا كبيرا على تطور الشعر ، ومازاد على ذلك في الحرفية وتقنية المسرح إنما هو امتداد التطور الذي حدث للمسرح العربي . ويمكن أن نسمى جميع هذه المراحل فواصل في حركة مسرحية شعرية واحدة يمكن تسميتها بفترة نشأة المسرحية الشعرية العربية . المبنية على أسس الفرجة الشعبية في غنائيتها وسردها وحكيها .

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيتها داخل ج . م . ع تسدد مقدماً نقداً
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - أمريكا وأوروبا وآسيا
وأفريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .
القيمة تسدد مقدماً بشيك مصرفى لأمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال
عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعال بسيونى زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٢٣
للحصول على نسخ من مجلات الهلال اتصل بالتمكس 92703 Hilal.V.N



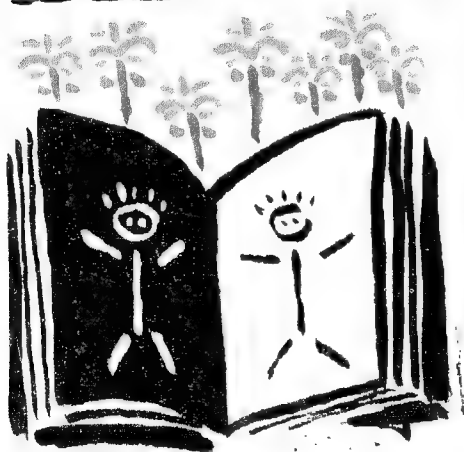
أهلاً بكم في عالمنا



مصر للطيران

التعليم في مصر

د. سعيد أسما عيل على





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد
نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش
رئيس التحرير : مصطفى نبيل
مكتبة التحرير : عادل عبد الصمد
مركز الإدارة :

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL
العدد ٣٩٥ - جمادى ثانيا ١٤١٦ هـ - نوفمبر ١٩٩٥
No-539-No-1995
FAX 3625469 فاكس

اسعار بيع العدد فئة ٥٠٠ قرش

سوريا ١٧٠ ليرة - لبنان ٩٣٠٠ ليرة - الاردن ٣٧٠٠ فلس - الكويت
٢٠٠٠ فلس - السعودية ٢٠ ريال - تونس ٤ دينار - المغرب ١٥ درهما
- البحرين ٢ دينار - الدوحة ٢٠ ريال - دبي / ابو ظبي ٢٠ درهما -
سلطنة عمان ٢ ريال - غزة / الضفة / القدس ٣ دولارات - المملكة
المتحدة ٤ جنيه .

التعليم في مصر

بقلم الدكتور
سعيد إسماعيل على

دار الهلال

الفلاف تصميم
الفنان حلمى التونى

مقدمة

فى المجتمعات القديمة، كان التعليم يقف عند حد تلقين الأجيال الجديدة، ما وصلت إليه الأجيال السابقة من خبرات ومعلومات. وإذا فكر أحد فى الخروج من هذا (الإرث) الثقافى، اعتبر خارجا عن الشرعية مستحقا أن تنبذه الجماعة التى هو عضو فيها.

من هنا فقد قيل إن هدف التعليم ، كان (المحافظة) على الثقافة القائمة، ومن خلال هذه المحافظة ، تستمر الجماعة عبر التاريخ. وكان الاقتصاد على هذا الهدف يعنى ألا تفتح الجماعة البشرية أبوابها للتجديد والتطوير، مما كان له أثره فى أن تستمر أساليب الحياة على حالها قديما ألفا من السنين.

ثم تبين للإنسان، من خلال الخبرة والممارسة، أن بعض الأساليب القائمة لمواجهة المشكلات التى تصادفه غير ناجحة النجاح المطلوب. فكان لابد من (التغيير) وكان لابد من (التطوير).

ولما تحقق للإنسان أن التغيير والتطوير يزيد من فعالية مايملكه من أساليب مغالبة الصعاب ومواجهة المشكلات، ويكسب حياته مزيدا من المتعة والبهجة. أيقن أن هدف التعليم لابد وأن يتجاوز مجرد (المحافظة) ليؤكّد (التطوير) ويبدّر بنور أساليبه ومناهج التفكير فيه، والأفاق التى يجب أن يتجه إليها.

وبقدر ما كان التعليم يَجْدُ في تحقيق التطوير، بقدر ما كان المجتمع يسرع الخطى إلى التقدم، وبقدر ما يفهم الله على الناس بمزيد من الخير ومتعة الحياة وبهجة الدنيا.

لكن الإنسان ، في مسيرته الحضارية، أدرك كذلك أن التعليم إذا كان وسيلة إلى التقدم والتطور، فإن ذلك يعنى انه (أداة) .. والأداة نفسها لا تستطيع أن تنتج تقدما ولا أن تحرز نجاحا في التغيير إلى ما هو أفضل، إلا إذا كانت هي نفسها على قدر عال من التطور، وذات فعالية متغيرة وفقا لما يستجد من متغيرات الحياة الإنسانية، مع تقدم القرون وتوالي السنين.

وهكذا كانت ضرورة تطوير التعليم من أجل أن تزداد كفايته الانتاجية.. كفايته في انتاج شخصيات بشرية ذات اتجاهات ايجابية. تؤمن بالتغيير وتسعى إلى ضبطه حتى يسير في الاتجاه المراد: إعمار الأرض، وإسعاد الجماهير، وتخفيف ويلات الكوارث والمشكلات، حتى لاتعوق المسيرة البشرية نحو التقدم.

والسعى لتطوير التعليم، مثله كمثل كل جهد بشري، غير معصوم، يحتاج إلى المراجعة والمتابعة حتى لايجرد عن الطريق. ذلك أن نتيجة الانحراف في بناء البشر، كارثة قومية بكل ماتحمله هذه الكلمة من معنى.

ولعل أقرب وأوفق وسيلة إلى هذه المراجعة ، وتلك المتابعة. أن نستحضر خبرة الأمة لنضعها تحت المجهر.. تحت الميكروسكوب. فذلك يتيح لنا - عن طريق رؤية بانورامية - أن نرى الحركة فى خطها العام ومسيرتها التاريخية الكبرى: فيم أصابت؟ وفيم أخطأت؟ حتى لانكر ما أخطأنا فيه، ونواصل ما أحسنناه، ونستكمل ما نقص لدينا، ونبتكر ما لم نكن قد وصلنا إليه.

وإذ نقول (تطوير) التعليم، فإننا نكاد أن نحدد بالتالى (مسرح العمليات)، إذا صح هذا التعبير، بمعنى أن هذا الهدف يكاد يحصر جهتنا فى (الجهد الرسمى) ذلك أن (تحريك) الواقع التعليمى هو فى معظم فترات التاريخ المصرى، وخاصة فى العصر الحديث كان يقع فى نطاق الدولة. منذ أن بدأت الدولة فى عهد محمد على فى إنشائه والإشراف عليه وعلى ما لم تنتشئه وتوجهه.

لقد فكر علماء ومفكرون كثيرون فى مشكلات التعليم وقضاياها بعيدا عن المجال الرسمى ، وبمبادرة منهم، وتصوروا ما يجب أن يكون عليه، ووصلوا فى ذلك إلى إنتاج فكرى على درجة عالية من العمق والاحاطة والشمول. لكن هذا الفكر يظل حبيس الأوراق التى كتب عليها، ما لم تتج له (السلطة) الرسمية فعل الحركة وحركة التنفيذ.

ونحن بهذا لانبرر اقتصارنا على (الجهد الرسمى)، وإنما نشرح

سنده الفكرى ونوضح هدفه التأريخى، خاصة وقد كانت لنا كتابات
أخرى، اقتصرنا فيها على الجهد الفكرى غير الرسمى. وبذلك يكون
خطونا سعيا وراء استكمال الصورة.. صورة مسيرة التعليم فى مصر:
فكرا وتطبيقا.. على المستوى الرسمى وعلى المستوى الشعبى.
نسأل الله أن يسدد خطانا وأن يلهمنا الصحة فى الرأى والصواب
فى الاجتهاد.

انه نعم المولى ونعم النصير.

دكتور / سعيد إسماعيل على

الفصل الأول

صحة التطوير

هل كانت الحملة الفرنسية شرارة البدء فى التحديث والتطوير؟

درج كثيرون على القول بأن الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨م، وإن كانت غزوا عسكريا إلا أنها كانت الفرصة التاريخية الكبرى التى أتاحت للمصريين التعرف على الحضارة الغربية الحديثة بعد فترة سبات طويلة فى غياهب التخلف والجمود الحضارى. تلمس هذا على سبيل المثال فيما كتبه الدكتور زكى نجيب محمود فى سياق الحديث عن الحملة الفرنسية، يقول: (١)

«وإنى لأنظر إلى تلك اللحظة ... أنها لحظة البدء فى أحد طريقين اتخذناهما من ذلك الحين وإلى هذه الساعة التى أكتب فيها هذه الكلمات. فطريق منها اختاره الرافضون للغرب، أى الرافضون للعصر وما أنتجه من علوم ترتب عليها ما ترتب من حضارة جديدة، وطريق آخر اختاره من أراد منا ألا نقفل أمام العصر الجديد أبوابنا ونوافذنا»..

وليست القضية بالنسبة لنا الآن هى المقارنة أو المفاضلة بين الطريقين. وإنما هى اختيار نموذج لاتجاه يرى فى الحملة الفرنسية

فرصة تاريخية أتاحت لنا السير على طريق التطوير والتحديث فى شتى مناحى المجتمع المصرى.

لكننا من ناحية أخرى نجد وجهة نظر معارضة تماما لهذا الاتجاه. يمثلها الشيخ محمود محمد شاكر الذى توقف بعض الشئ أمام هذا الذى قاله الدكتور زكى. فمن رأى الشيخ شاكر أن مصر كانت قبل الحملة تشهد بواكير نهضة ويقظة ثقافية، فجاءت الحملة لتتقضى عليها وتبطلها لتضع مصر على طريق النموذج الغربى. فنبالين قائد الحملة لما فرغ من حروبه فى أوربا منصورا نصرا مؤزرا، أصاغ سمعه لئنبر (الاستشراق) وانصحه وارشاده، فقدر أن الحين قد حان ليكون أول قائد أوربى استطاع بقوته التى لا تقهر أن يخترق قلب دار الإسلام من الشمال، وأن يداهم (اليقظة) التى أرقّت منام (الاستشراق)، وأن يبطش بها فى عقردارها بطشة جبارعات لا يبقى على شئ (٢).

والحق أننا لانستطيع أن ننكر صور التخريب والتدمير المادى والمعنوى الذى فعلته الحملة، فلسنا - على سبيل المثال - بحاجة الى تصور سلوك الجنود الفرنسيين وضباطهم فى شوارع العاصمة. فهم لم يراعوا حرمة البلد المغلوب ولا احتراموا تقاليده. وربما كانت معاورة الخمر علنا، ومعاشرة النساء الخليعات، والسير بهن فى الطرقات، والجلوس معهن فى العانات. أول ما ظهر لأهل القاهرة من سلوك حملة لواء الحضارة الأوربية .

لكن كل ذلك لم يحل بين المصريين وبين ملاحظة ظواهر أخرى

لحضارة الغرب، ومن قبيل ذلك اعجاب الشيخ عبدالرحمن الجبرتي بنظم الفرنسيين فى حياتهم وطريقة فرض ضرائبهم، وأسلوبهم فى المحاكمات وفى حركتهم العسكرية، وتنبه الشيخ عبدالرحمن إلى عنايتهم بدراسة الطبيعة المصرية، وشاهد بعينه وسائلهم لتدوينها وتسجيلها. وحفظ نماذج من نباتها وحيوانها وتربتها وصخورها. وكتب فى ذلك صفحة يصف زيارته لدار المعهد العلمى، وأطلعه على كتبهم وصورهم ومجموعاتهم الحيوانية المحفوظة فى قرطميزات من زجاج (٣).

ثم هو يلاحظ اتجاههم نحو استخدام الظواهر الطبيعية، على أساس من العلم بها، فيما يوفر على الإنسان مشقة، ويختصر جهدا. ومن أدق ملاحظاته - على بساطتها - تلك التى أبداها بعد أن راقب الجنود الفرنسية - وهم يزيلون مقاريس الثائرين المصريين يستخدمون عربات يد صغيرة ذات عجلة واحدة فى نقل الدبش والأتربة بدل نقلها بالغلق فكان الشيخ عبدالرحمن لهم القيمة العملية للعلم، واستخدامه للسيطرة على قوى الطبيعة.

وهكذا لانستطيع أن نغفل بأى حال أن الحملة الفرنسية، كانت (المناسبة) التى فتحت أبواب مصر على الحضارة الغربية، نقول ذلك بغض النظر عن أى حكم قيمى يتعلق بما إذا كان شرا أو خيرا تاركين ذلك لنتائج هذا الانفتاح فيما سيلي من صفحات. بل إننا لانرى أنه، حتى المننديين بحملة نابليون ينكرون آثارها. كل ما هناك أنهم يرونها (هادمة)، أما غيرهم فيرونها (بانية)».

مشروع محمد على للنهضة كإطار لتطوير التعليم:

السياسة التعليمية لأمة من الأمم هي الأهداف العليا التي توحى إلى الدولة بانتهاج خطة خاصة في تربية أبناء البلاد وإعدادهم للحياة، وهي التي توثق الصلة بين مراحل التعليم وتجعل منه وحدة قوية متماسكة تتجه نحو مرمى واحد وتتفرع إلى غاية واحدة، وهي التي توجه المشرفين على شؤون التربية والتعليم والعاملين بالعمل التعليمي نحو تحقيق تلك الغاية بما ينشئون من مدارس ويضعون من برامج، ويأخذون التلاميذ من نظم، والسياسة التعليمية أخيرا هي مظهر حي لما تعتنقه الأمة من فكر وعقيدة. وهي التي تمكنا من فهم ثقافة تلك الأمة (٤).

والأمة المتخيلة في سياستها التعليمية، ترى فيها تفككا في نظم التعليم وتلمس فيها مظاهر كبيرة من الضعف الاجتماعي والاقتصادي والأخلاقي. لذلك حرصت كل أمة تسير على طريق التقدم على أن تختط لنفسها سياسة تعليمية خاصة. وليست السياسة التعليمية نظاما يوضع بل هو الروح القوى الذي لاتراه وإن كنت تلمس مظاهره في المؤسسات والمعاهد العلمية جميعا. والذي يجعل من هذه المؤسسات والمعاهد وحدة تتجه نحو غاية واحدة، وهذا الروح يستمد أكبر مقوماته من أصول الأمة ومقومات حياتها الأساسية.

وإذا كانت السياسة التعليمية لا بد أن تؤسس على الحاجات الأساسية للأمة، فإن فترة الحكم التي تولى فيها محمد علي قيادة مصر

بدا من عام ١٨٠٥ تعبر عن (مشروع) للنهضة حاول من خلاله أن يترجم هذه الحاجات من منظور تصوره، مما يصيب معه ضروريا أن نلقى وقفة قصيرة أمام هذا المشروع باعتباره المؤسس لسياسة تطوير التعليم في هذا العهد.

لقد اختلفت المشكلات التي واجهت أعلام الإسلام، سواء أكانوا من رجال الفكر أو من رجال العمل، باختلاف عصورهم وبيئاتهم وباختلاف أزمته وأمكنتهم، كما اختلفت المشكلات أيضا باختلافها في الضورة أو في التقيد، في كونها إسلامية عمومية أو إسلامية خصوصية. وكانت المشكلة التي واجهت محمد علي من أعظم ما واجه أي علم من هؤلاء الأعلام منذ عدة قرون: تطلبت منه البت في أمور خطيرة، على أي القواعد يقيم مجتمعه؟ أعلى القواعد القديمة التقليدية أم على القواعد التي يشير تقدم المجتمع الغربي وقوته باتخاذها؟ وبأي مقياس من المقاييس يقيس عند الاختيار بين الأمرين أب مجرد المنفعة البحتة؟ بملاحظة القرب أو البعد عن التفكير الإسلامي الجديد أو القديم. إنا نعلم أن الحلال بَيِّن والحرام بَيِّن. قاعدة عملية جيدة، ولكنها قد لاتحل مشكلة التمييز بين أنواع الحلال، كما أن المشكلة تطلبت منه أن يبت في تحديد خطته نحو مكان أهل الامة في مجتمعه هذا وفي تحديد علاقته بالمعاهدين، وأخيرا كان لابد من أن يصل إلى البت في أمر آخر: أي مكان يشغل في العالم العثماني (٥) .

لقد تولى محمد على شئون مصر ومصر ولاية عثمانية ضعيفة منقسمة، تتنازع السلطة فيها قوتان: المماليك والحكام العثمانيون، وكانت إلى هذا يتهددها الانجليز من الخارج بعد أن كانوا قد طردوا منها الفرنسيين . أما شعب مصر فقد استسلم منصرفاً إلى الزراعة يجنى ثمرات أرضه ليفتصبها منه من يفتصب السلطة ولو لبضعة أيام. على أن الصورة لم تكتمل بعد، فالباب العالي الذي كان يدعى ملكية مصر كان هو نفسه ضعيفاً، ولم يكن تحفز الانجليز للاستيلاء على مصر إلا جزءاً من مشروع أودى كبير كان يرمى إلى تقسيم الامبراطورية العثمانية (١) .

ولم يكن محمد على بالرجل الذي يقبل أن يكون له شريك في السلطان سواء من الشعب في الداخل أو من دولة من الخارج. ومن ثم فقد كان هدفه أن يجعل من مصر دولة قوية يستقر فيها السلطان لشخصه، وأن تراث مصر امبراطورية السلطان العثماني إذا كان ولا بد من وريث لذلك الشيخ المحتضر، فإن مصر في نظره أولى بهذا الميراث إذ كانت - على ضعفها - أقوى دولة إسلامية في ذلك الوقت، وكان من مصادر قوتها المنتظرة طموح محمد على، وكانت وسيلته إلى هذه القوة جيشاً قوياً وإدارة منظمة. ونحن لا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن كل مشروع وضعه محمد على وكل مؤسسة أقامها إنما كانت جزءاً من ذلك المشروع الكبير ووسيلة لتحقيق ذلك الغرض السياسى.

ويوصول محمد على إلى السلطة ، انتهى النظام المملوكى فعلا، وانتهت بهذا مرحلة من مراحل الاقطاع فى مصر دامت حوالى ٥٥٥ سنة، منذ أن وصلت الممالك البحرية الى الحكم سنة ١٢٥٠ إلى أن تولى محمد على السلطة سنة ١٨٠٥. ولما كان تحطيم النظام المملوكى تم أساسا على يد القوة المسلحة العثمانية، وليس نتيجة تطور داخلى فى مصر، لهذا فإن النظام الاقطاعى نفسه لم يقض عليه بل تغير شكله، وتمركزت السلطة القطاعية فى يد محمد على، وكون دولة مركزية قطاعية وظل أسلوب الانتاج القطاعى كما هو. وظلت العلاقات الانتاجية بين القوى الاجتماعية المختلفة إقطاعية كما هى (٧) .

إن مظاهر التطور التى برزت فى فترة حكم محمد على، كانت مظاهر ضخمة، إن دلت على شىء فهو تدل على الطاقة الهائلة الكامنة فى الشعب المصرى وامكانياته للتطور، ولكنها لم تكن تقف على أساس علمى واضح، بل كانت تقف على أسس واهية، متى زالت انهارت معها كل هذه المظاهر.

لقد أنشأ محمد على العديد من المصانع، لكنها لم تكن نتاج التطور الطبيعى للطبقة المتوسطة التجارية. فهو لم تحطم بالتدريج الانتاج الحرفى لتحل محله المصنع الكبير الذى يضم مئات العمال معتمدة على رؤوس أموالها المتراكمة لديها.. لم يحدث هذا، ولم يكن لديها أية امكانية لحيوثة، وحتى الحملة الفرنسية، لم تنشئ فى مصر مصانع أو

تشارك برؤوس أموال مع الوطنيين فتفتت الاقتصاد القطاعي. لم يحدث شيء من هذا، والمصانع التي أقامها محمد علي، أقامها مباشرة تحت ملكية الدولة، وتحت سلطة قطاعية، ولذلك كان من الطبيعي جدا أن تنهار هذه الصناعة بمجرد أن انهارت الأسباب التي أنشئت من أجلها، وهي الاستراتيجية العامة لمحمد علي التي فرضتها عليه ظروف توليه السلطة، سواء في الداخل أو في الخارج (٨).

تلمذة مصرية لأوروبا:

لم يكن ممكنا لمحمد علي أن يقوم بما قام به من حيث إقامة التعليم المصري وفقا للنموذج الغربي الحديث عن طريق المؤسسة التعليمية القائمة وهي دينية بالفلسفة والتوجه والعقيدة والطريقة، مביئة إلى حد كبير لهذا النموذج. ومن هنا فقد استقدم عددا من الأوروبيين الذين عهد إليهم بمهمة التعليم في المدارس التي أنشأها.

بيد أن هذه الوسيلة صادفتها عقبات عدة. إذ لم يكن كثير من هؤلاء الأوروبيين مؤهلا بالفعل من الناحية العملية. بل لقد أوردت مصادر تاريخية ما يستفاد منه أن بعض هؤلاء لم يكن على مستوى خلقي يطمئن إليه.

وبالإضافة إلى ذلك فإن مسألة اللغة كانت من أكبر العوائق، صحيح أن هناك مترجمين كانوا يشاركون هؤلاء المعلمين الأوروبيين لنقل مايقولون إلى العربية، إلا أن معرفتهم باللغتين لم تكن تعنى معرفتهم للعلم الذي يترجمون مضمونه.

وهكذا وجه محمد على همته إلى إيفاد البعثات التعليمية إلى أوروبا ليتم الشبان المصريون دراستهم في معاهدها العلمية. وقد وصف عبدالرحمن الرافعي هذه الفكرة بأنها «تدل على ناحية من نواحي عبقرية محمد على باشا» يصفه بهذا على الرغم من الموقف المعادي منه لأسرة محمد على، وسنده في هذا الوصف أن محمد على لم يكتف بأن يؤسس المعاهد والمدارس العلمية بمصر ليتلقى فيها المصريون العلوم التي تنهض بالمجتمع المصري، بل اعتزم أن ينقل إلى مصر معارف أوروبا وخبرة علمائها ومهندسيها ورجال الحرب والصنائع والفنون فيها، وأراد أن تضارع مصر أوروبا في مضمار التقدم العلمي والاجتماعي، فقصده من إرسال البعثات تكوين فئة من المصريين المثقفين لا يقلون عن مثيلهم في تلك البلاد (٩) .

ومن ناحية أخرى أراد محمد على أن تجد مصر من خريجي هذه البعثات كفايتها من المعلمين في مدارسها العالية والقواد والضباط لجيشها وبحريتها ومهندسيها والقائمين على شئون العمران فيها وإدارة حكومتها، لكي لا تكون مع الزمن حالة على أوروبا من هذه الناحية.

ولو تأملنا مليا في العصر الذي نشأت فيه هذه الفكرة واختلجت في نفس محمد على لشاركتنا الرافعي عجبه لمنهج محمد على في التفكير، وكيف أثبت هذا المشروع، ففي ذلك العصر لم يفكر حاكم شرقي ولا حكومة شرقية في إيفاد مثل هذه البعثات، وهذه تركيا وسلطانها كان

يملك من الحول والسلطة أكثر مما يملك محمد على، لم تفكر حينذاك أصلا فى إيفاد البعثات التعليمية إلى المعاهد الأوروبية، «فصنور هذه الفكرة فى ذلك العصر وفى الوقت الذى كان فيه محمد على مشغولا بمختلف الحروب والمشاريع والهواجس، يدل حقيقة على عبقرية نادرة وهمة عالية» (١٠) .

وقد قال محمد على للدكتور (يورنج) - مندوب الحكومة الانجليزية- : «إن أمامى الشئ الكثير لأتعلمه وكذلك شعبى، فإنا مُرسِل إلى بلادكم أدهم بك (ثانى مدير لديوان المدارس) ومعه خمسة عشر شابا مصريا ليتعلموا ما يمكن لبلادكم أن تعلمه، فعليهم أن ينظروا إلى الأشياء بأنفسهم وأن يمرنوا على العمل بأيديهم، وعليهم أن يفحصوا مصنوعاتكم جيدا وأن يكشفوا عن أسباب سببكم وزيككم، حتى إذا ما أمضوا وقتا كافيا فى بلادكم عادوا إلى بلادهم وعلموا شعبى» (١١) .

إن هذا النص الهام يدل على توافر وعى لدى الحاكم بنوعية التعليم الجديد المطلوب، فهو تعليم لا يكتسب من بطون الكتب وحدها ولكن لابد من المباشرة والممارسة، وهذا التعليم ليس مجرد (إضافة) للمتعلم وإنما لابد أن تظهر قيمته الاجتماعية ووظيفته فى حركة النهضة، فنحن متخلفون عن أوروبا، ولابد للتعليم أن يكشف عن العوامل المسئولة عن هذا التخلف، وتلك التى أدت إلى التقدّم الأوروبى حتى يمكن لمصر أن تنتقل بالفعل من زمرة الأمم المتخلفة إلى زمرة الأمم المتقدمة.

ولأن حركة النهضة كانت على قدر كبير من الضخامة، ولأن الحروب متعددة وكثيرة، كان لابد من الحرص على الانفاق على مثل هذه البعثات بحيث لا ينزلق المبعوثون أو المشرفون عليهم في مظاهر الترف والاستهلاك التي تعج بها المدن الأوروبية، وخاصة بالنسبة لهذا النفر ممن جاء من بلاد حرمت وتأخرت بالنسبة لمظاهر الاستهلاك والحياة الحديثة. ومن هنا نجد أن محمد علي يكتب إلى مختار (بك) مدير ديوان المدارس بصدد برامج الدراسة بمدرسة المهندسخانة «إن التعليم لا يجب أن يكون صوريا، وأن جنابه العالي لم يرسل حكاكيان (مدير المدرسة) ليكون لوردا في أوروبا، بل ليعود ويعلم أمثال هؤلاء التلاميذ وليتفع الأمة والبلاد، ويخطره حكاكيان بوجوب التدريس لهم بجدية ورغبة صادقة والا أهلك تحت العصا» (١٢).

فالابتعاث إذن لم يكن للوجاهة الاجتماعية ومجرد التمتع بميزاتهِ تمتعا شخصيا، وإنما لابد من أن يعود العائد بالدرجة الأولى على المجتمع ممثلا في التلاميذ الذين يعلمهم هؤلاء المبتعثون بعد عودتهم سواء من طريق عملية التدريس نفسها أو عن طريق ما يترجمون لهم من كتب، فالعمل التعليمي حتى يكون مثمرا لابد أن يؤخذ بجدية، ولا يمكن أن يكون متقنا إلا إذا تم برغبة، لا رغبة ظاهرية مفتعلة وإنما رغبة صادقة صادرة من القلب.

وتتوافر لدينا المعلومات الدقيقة عن التكوين القومي والعرقى

والاجتماعى وخصائص هذه البعثات، وان بعثة عام ١٨٢٦، التى تألفت فى معظمها من الأتراك والأرمن، مع أقلية من المصريين - من بينهم إمام البعثة الشيخ رفاعه الطهطاوى - كانت تتكون فى جوهرها من الأحيان وأتباعهم. ومن بين ٤٤ طالبا كان ستة فقط يدرسون القانون والادارة وعلم السياسة، أما الآخرون فقد تخصصوا جميعا فى علوم وفنون الحرب والهندسة (١٣). وبين عامى ١٨٢٨ و١٨٣٦ نجد ١٠٨ طلاب (منهم ٢٦ فى بريطانيا و٤ فى فيينا، والآخرون فى فرنسا)، ونلاحظ التخصصات التالية: ٧ للصناعات، و١٤ للبحرية، ٨ للعلوم، ١٢ للطب (هذا عن المجموع الكلى لبعثة ١٨٣٢ المعروفة بالبعثة الطبية الكبرى والتى اختارها كلوت بك، والتى سوف تؤسس فيما بعد مدرسة الطب فى مصر) ٢ للطب البيطرى، ٢ للإدارة.

اما الفترة بين ١٨٣٧ و١٨٤٣ فإنها تمثل بداية الانطواء. فى الوقت الذى بدأ فيه العدوان الأوروبى ضد محمد على، ويقتدر عبدالله النديم مجموع البعثة بأربعين يخصم منهم كما هى الحال بالنسبة لمجموع الأرقام السابقة - ١١ نجارا وأربعة فنيين فى المناجم بعثوا إلى بريطانيا لتعلم نسج الحرير واستخراج الفحم. اما بالنسبة لعام ١٨٤٤، فإن أكبر بعثة - الأرقام تتراوح بين ٦٥ و ٧٠ طالبا - سافرت إلى فرنسا، وكان أعضاءها من شباب أسرة الوالى - ومن ثم جاءت تسمية «بعثة الأنجال» التى أطلقها على مبارك - وأبناء بعض كبار رجال الدولة

والمع تلاميذ التعليم الحديث. وكان الهدف ذا دلالة: فهي بعثة عسكرية بالدرجة الأولى، وعدد قليل منها لدراسة علوم أخرى، وبوجه خاص ٩ لدراسة الإدارة (١٨٤٨) و١٥ لدراسة الطب، كما سافرت أربع بعثات أخرى أقل أهمية بين ١٨٤٥ و١٨٤٧، الأولى والثانية سافرتا إلى فيينا وباريس: ٨ طلاب لدراسة الحقوق والطب، أما البعثتان الأخريان فقد سافرتا عام ١٨٤٧ بصفة خاصة إلى بريطانيا وكانتا تتألفان من ٣٦ طالبا يدرسون العلوم البحرية والهندسية، وقليل من أعضائها سافر إلى فرنسا (١٩) .

العلوم الأوروبية الحديثة بالعربية :

الكتب على وجه العموم يمكن أن تمثل بالنسبة للمجتمع بصورة ما (مصرفا) يودع فيه معارفه وفنونه المكتوبة وأدابه وثقافته. وهي من ناحية أخرى صورة للمستوى العقلي الذي عليه المجتمع، والمجتمع المتخلف لا يكاد يملك رصيذا في المصرف يتيح له فرصة السحب للاستثمار والانفاق، ومن هنا فإن عملية التطوير والتحديث التي قادها محمد على لم تجد بين يديها (مصرفا) يمتلئ بالرصيد المعرفي الثرى الضخم الذي يمدّها بطاقة الحركة والتسيير، فكان أن أيقن أنه لا بد من نقل العلوم الحديثة من أوربا إلى اللغة العربية حتى يقيس المصريين أن يقلقوا على المستوى المتقدم من المعرفة فينهلوا منه ما يعينهم على المساهمة الفعالة في بناء المجتمع الجديد.

من هنا كان محمد على يرى أن أول واجب على أعضاء البعثة عند عودتهم، ترجمة كتب العلوم التى درسوها فى أوربا، فكان أول عمل يسند إليهم، امدادهم بالكتب، والتنبيه عليهم بسرعة ترجمتها، وكانت الحكومة تعلق على أعمال الترجمة أهمية كبرى، لكى تظهر بأكبر عدد من الكتب المترجمة فى أقل زمن، حتى أصبحت الترجمة تشغل الموظفين من أعمالهم، ثم ظهر أن بعض المترجمين لم يكن لهم حظ للغات الأجنبية والعربية، والقدرة على التحرير والكتابة، مايمكنهم من ترجمة ما عهد به إليهم ترجمة صحيحة. فدعاه ذلك إلى التفكير فى حل يخفف عن أعضاء البعثات هذا العبء، ويضمن وجود طبقة من العلماء الأكفاء فى الآداب العربية وفى آداب اللغات الأجنبية، ليضطلعوا بمهمة تعريب الكتب الأجنبية وليكونوا صلة بين الثقافة العربية والغربية وينهضوا بالأداة الحكومية فيما يعهد به إليهم من المناصب^(١٥).

وهنا عرض رفاعة الطهطاوى على محمد طى أن يؤسس مدرسة السنن، يمكن أن تؤدى للوطن هذه الخدمات، ويستغنى بها عن الدخيل، وقد تقرر إرسال رفاعة «ومعه حكيم لانتقاء التلاميذ المطلوبين» واختار لها رفاعة التلاميذ من مدارس الأرياف والأقاليم ومن طلبة الأزهر، بلغ عددهم فى بداءة عهدها خمسين تلميذا، وجعل مقرها (بالسراى) المعروفة ببنت (الدفتردار) بحى الازيكية حيث كان بعد ذلك فندق شبرد (جراج الجمهورية الآن!!) وكانت بجوار قصر محمد بك الألفى الذى سكنه من بعده بونابرت ثم محمد على^(١٦).

وتقرأ في خطبة الطهطاوى بحفل تخريج الدفعة الأولى منها عام ١٨٣٩ عن قصده من انشائها «ولا يخفى أن أصل تصدينا لإنشاء هذه المدرسة: حب إيصال النفع إلى الوطن - الذى حبه من الإيمان - وتقليل التغرب في بلاد أوربا، حيث لا يتيسر لكل إنسان، والنصح في الخدمة». وكانت تسمى أول ما افتتحت سنة ١٨٣٥ (سنة ١٢٥١ هـ) (مدرسة الترجمة) ثم تغير اسمها بعد ذلك إلى (مدرسة الألسن).

ولقد كان رفاة يعمل في هذه المدرسة عمل أصحاب الرسائل لا عمل الموظفين، وكما يقول على مبارك: «فلقد كان دأبه في (مدرسة الألسن)، وفيما اختاره للتلامذة من الكتب التى أراد ترجمتها منهم، وفي تأليفاته وتراجمه خصوصا، أنه لا يقف في ذلك في اليوم واللييلة على وقت محدود، فقد كان ربما مقد الدرس للتلامذة بعد العشاء، أو عند ثلث الليل الأخير، ومكث نحو ثلاث أو أربع ساعات على قدميه في درس اللغة أو فنون الإدارة والشرائع الإسلامية والقوانين الأجنبية.. وكذلك كان دأبه معهم في تدريس كتب فنون الأدب العالمية .. ومع ذلك كان هو بشخصه لا يفتقر عن الاشتغال بالترجمة والتأليف» (١٧).

وكانت مدرسة الألسن ملتقى ثقافة الشرق بالغرب، تجمع بين دراسة ماعرفته مصر من الفقه واللغة والأدب، في كتب أزهرية يدرسها رجال الأزهر، وبين دراسة اللغة الأجنبية والأدب والنحو والقصص والتاريخ الغربى، حتى إذا ظفر التلاميذ بنصيب موفور من هاتين الثقافتين، مضوا ينقلون إلى بنى وطنهم الثقافة الغربية، ممثلة في تلك

الكتب التي ترجموها، في كل فن وعلم بمهارة وصدق يهتدون بنور مثلهم وأستاذهم رفاعة، قال عنهم قدرى باشا: «ويأنفسهم، وبالكتب العلمية التي ترجموها، ساعدوا على نشر أفكار الرقي، والمدنية بين أهل البلاد، وانتفعت بهم الحكومة، في المناصب الإدارية العالية وفي وظائف الترجمة، ومنهم من انقطعوا للتعليم، وبفضل مجهودهم، تعلم الآلاف من أهل البلاد الفرنسية أو الانجليزية أو الإيطالية»^(١٨).

وهكذا نشأت حركة ترجمة، لم يكن هدفها ترجمة الكتاب أى كتاب، وإنما كان هدفها ترجمة الكتب المدرسية بالذات، فقد نشأت حركة ترجمة الكتب لا من حيث هى معرفة كما حدث فى المجتمع العربى فى صدر الاسلام، ولكن طلبا لوسيلة أخرى تنشىء جيلا من شباب الأمة، وإذلك انصبت حركة الترجمة حول الكتاب المدرسى. وكما تركزت حركة الترجمة فى صدر الإسلام حول الكتاب، أى كتاب، تركزت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر حول الكتاب المدرسى بالذات^(١٩).

. وقد شرع محمد على بالفعل فى جمع الكتب من مختلف البلدان، وأخذ يوزع منها ما يصلح للتدريس فى مدارس على المترجمين لترجمته حتى تكون بأيدي التلاميذ والأساتذة على السواء طائفة من الكتب التي لم يكن لهم غنى عنها. كما صار ينتقى كتباً أخرى يريد أن تترجم له خاصة. ويذكر (أنطوان بيترونى) أن الباشا كلف عضو البعثة الأول عثمان نور الدين بأن يحضر من الكتب الفرنسية ما يبلغ ثمنه حوالى

ألف رويل، على أن تبحث هذه الكتب فى أصول العلوم والفنون والاقتصاد السياسى.

القاعدة الشعبية للتعليم:

للتعليم مستواه الأولى الذى يتعلق بالقدر الضرورى من المعرفة اللازم لإمكان التعامل مع الناس ومع الطبيعة. وهو من أجل هذا يسمى (بالتعليم الشعبى) حيث أنه يتجه - أو هكذا المفروض - إلى (الكافة). وهو من أجل ذلك أيضا يسمى أو يعتبر (قاعدة) هرم التعليم إذا شبهنا مستويات التعليم المختلفة وتدرجها بالهرم وتدرجه من أسفل إلى أعلى. وعلى الرغم من هذه الأهمية التى يحتلها التعليم الشعبى فى التقدير التربوى العلمى وفى التقدير الاجتماعى، فإن حركة النهضة عند محمد على لم تضعه فى الاعتبار الأول. وفى ذلك ملمح لاتخطئه عين يشير إلى سبب من الأسباب (الداخلية) التى ساعدت على انهيار صرح مشروع النهضة عندما تعرض للضرب من الخارج. فلقد أراد محمد على أن يبدأ مشروع تطوير التعليم من أعلى.. من التعليم العالى، لأنه يريد أن يرى ثمرة المشروع فى حياته، وفات على النظرية العبقريّة التى تميز بها فى كثير من المظاهر أن تبين له تلك البديهيّة، لا البشرية فقط وإنما المادية كذلك، إن مبدأ البناء من أعلى، فى التعليم بصفة خاصة، لا يتيح الفرصة للبناء التعليمى أن يقوم على قاعدة راسخة لا توفر له قوة الصمود وإمكانية الوقوف والشموخ فحسب، بل تمدّه بأسباب الاستمرار والحياة.

والغريب حقا أن محمد على كان يعرف تمام المعرفة مدى انتشار صورة من صور التعليم الشعبى فى مختلف انحاء البلاد متمثلة فى الكتاتيب بحيث تبدأ عملية التحديث والتطوير بتغيير هذه الصورة من الشكل السائد الى الشكل الجديد المبتغى، لكنه صرف النظر من هذا السبيل مبقيا له على حاله ليستحدث نمطا جديدا على الطراز الغربى الحديث فيما سسمى (بمكاتب المبتديان) وهى تماثل المدرسة الابتدائية الآن، ومن هنا تجيء هذه التسمية (المبتديان) نسبة إلى الابتداء.

والدارس لمناهج التعليم فى المدارس الابتدائية الحديثة فى تلك الفترة سوف يجد إنها لم تستطع أن تتخلص من ظلال التعليم الدينى الذى كان قائما فى الأزهر ومعاهده، فهل كان ذلك وعيا من محمد على بضرورة أن يتعلم الأطفال فى هذه المرحلة المبكرة العلوم الحديثة جنبا إلى جنب مع علوم البلاد الأصلية التى تتصل بعقيدة الأمة وتراثها؟ الحق أننا لانميل إلى الاجابة بالايجاب على هذا التساؤل استنادا إلى كثير من الشواهد التى لايتسع المقام لها هنا، ونرجح أن ذلك إنما تم اضطرارا، ذلك لأن تقاليد الأزهر كانت قوية ولم يكن ثم غيرها فى مصر إذ ذاك، وبعض المصريين الذين أشرفوا على التعليم فى ذلك الوقت أنفقوا صدر شبابهم فى الأزهر. هذا إلى أن الأزهر قد أمد مدارس الحكومة بكثير من مدرسيها لتدريس علوم اللغة والدين. والواقع أن الحكومة قد أنشأت مكاتبها، ولم يكن أمامها من كتب الا كتب

الأزهر الموضوعية منذ عصور بعيدة، فكان طبيعياً أن تعتمد الحكومة على هذه الكتب مع بعدها تماماً عما يجب أن يتوافر لكتب التلاميذ من سهولة في اللفظ وسلامة في التعبير واعتماد على الفكر ونظر إلى خصائص الطفل من جهة سنه وقدرته العقلية. ومن هذه الكتب التي كانت مستعملة في المدارس الابتدائية في ذلك العهد الأجرومية والكفراوى وهو شرح الأجرومية وشرح ابن عقيل وكلها في الصرف والنحو، ثم ألفى تدریس الكتابین الأخيرین وحل محلها كتاب (السوسية) في التوحيد (٢٠) .

على أن الحكومة كانت جادة في أن تستعين بما يوضع أو يترجم من كتب (حديثة)، ومن ذلك ما كتبه لوكيل لها بلندن بأن يرسل إليها (كتباً مطبوعة مؤلفة لاصغار التلاميذ بحيث تميل أذهانهم إليها) وهو ما تم فعلاً بعد ذلك.

وبدأت الحكومة تدرك أن الغرض من المكاتب (المدارس الابتدائية) ليس القراءة والتعليم فقط، بل هي «مراكز للإنسانية والترفيه أيضاً» ، وبهذه الروح أزمعت الحكومة رفع المستوى الأدبي لهذه المكاتب. وكان تلاميذ المكاتب يفتشون وقت الدرس «أنخاها» من الحلفاء فأمر الديوان بأن يستبدل بها مقاعد من خشب يجلسون عليها، وكان التلاميذ يفتشون لنومهم الحصر والسجاجيد فاستبدل بها سرر من حديد. وبعد أن كان تلاميذ المبتدیان لايتناولون اللحم إلا يوم الجمعة من كل

أسبوع، ولا يتناولون فى طعامهم الا العدس والفول، أمر الديوان ان يطعموا من اللحم والخضر يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع، ولما رأى أن ملابس التلاميذ التى فرضتها لهم الحكومة لاتقيهم برد الشتاء، قرر الديوان أن يصرف لكل منهم فى كل عام (صديريان) من البسطة (٢١) .

ومع إقرارنا بحبوية مثل هذه المسائل من حيث تهيئتها أسسا تمكن من حسن التعليم، إلا انها تظل فى دائرة الشكل والمظهر، أما المضمون، مادة وطريقة فقد ظل يغلب عليه كثير مما يسود المعاهد الأزهرية، ومن ثم ظهرت الحاجة ماسة الى طرق (جديدة) ورجال (جديدين).

أما الرجال فقد وجدتهم الحكومة من خريجي بعثاتها أو بعض مدرسيها (القدامى) الذين عرفوا (بالتجديد) فاعتمدت عليهم. أما الطرق الجديدة فلم يكن عندها منها شئ، فولت وجهها شطر أوروبا ونظم التعليم الأوربى تقتبس منها مايتفق وأغراضها الجديدة. وقد وات الحكومة هذه المرة وجهها نحو التعليم الانجليزى واقتبست من نظمه الطريقة المسماة طريقة (لانكستر) أو تعليم العرفاء (أو القلقات)، وأثرت الحكومة أن تجربها أولا فى مكتب الحق بمدرسة المبتديان اسمته (المكتب المستجد) (٢٢) .

ولما نجحت التجربة أثرت الحكومة تعميمها بعض الشئ فصدر الأمر العالى بإنشاء مدرسة فى كل قسم من أقسام القاهرة الثمانية

«حسب الأصول الحديثة المربية فى أوربا» ولكن لم تمض شهور على العام الذى طبق فيه (١٨٤٧) حتى عاجلها الغناء.

ولعله من المفيد أن يقف القارئ على شهادة الدكتور (بورنچ) الذى أوهدته الحكومة الانجليزية لكتابة تقرير عن أحوال مصر زمن محمد على. وهذه الشهادة نتيجة زيارات قام بها الرجل لعدد من المدارس:

- فى حلوان: وجدت فى مدرسة حلوان سبعة وتسعين تلميذا. وقد أخبرنى رئيسها أن الفلاحين أرسلوا أبناءهم باختيارهم، وكان من الممكن أن يكون لديه عدد أكبر لو اتسع البناء ولم يكن المكان أحسن بكثير من كوخ كبير من أكواخ الفلاحين. فقد كان مؤلفا من طابقين، ولم تكن الأرض مغطاة بالواح من الخشب، هذا الى أن حجرات النوم (حيث كانت كل المدارس داخلية) كانت مظلمة رديئة التهوية. غير أن المكان فى مجموعه كان أجلب للراحة من تلك الأبنية التى يقيمها الشعب من الطين لسكناه (٢٣) .

- جرجا: زرت المدرسة الابتدائية فى جرجا ، وبها نحو مائة طفل، كانت ملابسهم خيرا من ملابس الأهالى عامة، وقد قال رئيسها أن الأطفال جاؤا إليها بارادتهم، لأن حصولهم على الملابس والمسكن بالمجان دافع فيه كل الكفاية. وقد اختبرت بعض الصبية فوجدتهم يقرعون العربية على نحو مرض، غير أن الحاجة الى كتب أولية هى أظهر وجوه النقص فى هذه المدرسة، كما هو الشأن فى سائر المعاهد

العلمية. وايس هناك رأى عام يعاضد تلك المعاهد أو يهتم بنجاحها واصلاحها، بل يتوقف كل شيء على تدخل ديوان المدارس.
عسكرة التعليم:

كان امتلاك (القوة) مسألة حيوية بالاساس بالنسبة لمحمد على نظرا للظروف الرديئة والمتشابكة والقوى المتصارعة التى أحاطت به، فضلا عن أن مشروع النهضة الذى حلم به ماكان يمكن أن يقوم فى مثل مصر فى أوائل القرن التاسع عشر إلا بامتلاك عناصر (القوة) ذات الأضلاع الثلاثة: العلم - الجيش - المال ، ولا نبالغ فى شيء إذا قلنا أن (القوة المسلحة) كانت هى الأساس ، حتى اننا لانظن أن هناك مؤسسة نالت من محمد على من العناية مثلما نالت هذه المؤسسة.

ويكفى دليلا على مبلغ تلك العناية أن منشآت محمد على المختلفة متفرعة عن المؤسسة العسكرية. فالفكرة فى تلك المنشآت من حيث التأسيس والاستحداث انما هى استكمال حاجات الجيش. فهو الأصل وهى التابع، فتقرير محمد على مثلا بإنشاء مدرسة الطب يرجع فى الأصل إلى تخريج الأطباء الذين يحتاج اليهم الجيش، وكذلك دور الصناعة ومصانع الغزل والنسيج كان غرضه الأول منها توفير حاجات الجيش والجنود من السلاح والذخيرة والكساء، واقتضى إعداد الأماكن اللازمة لإقامة الجنود بناء الثكنات والمعسكرات والمستشفيات، واستلزم تخريج الضباط إنشاء المدارس الحربية على اختلاف أنواعها، وكذلك

المدارس الملكية كان الغرض الأول منها تثقيف التلاميذ لإعدادهم على الأخص لأن يكونوا ضباطا ومهندسين. وإرسال البعثات الى أوروبا كان الغرض الأول منه توفير العدد الكافى من الضباط ومن الأساتذة والعلماء والمهندسين ممن يتصلون عن بعد أو قرب بالأداة الحربية. صحيح أن هذه المنشآت وغيرها كان لها أغراض عمرانية أخرى، لكن خدمة الجيش كانت أول ما فكر فيه محمد على (٢٤) .

وقد رأى محمد على فى مستهل حياته العسكرية ما يكفى لاقناعه بتفوق فنون الحرب الأوروبية على مثيلاتها فى بلاد الشرق. فقد حارب بنفسه ضد الجيش الفرنسى فى مصر، وانطبعت فى ذهنه صورة رائعة من قيمة العلوم العربية، الا أن إدخال التنظيم الغربى فى جيوش البلاد أسفر عن نتائج أخرى على جانب كبير من الأهمية ، ذلك بأنه لم يكن هناك معدى أن يتم الأخذ بهذا التنظيم الغربى الجديد لتطبيق العلوم الميكانيكية والاستفادة من التعليم وفقا لتعليقات الدكتور بورنج نفسه، واستخدام المعارف الطبية، فضلا عن إدخال نظام لعمته الطاعة وسداه احترام المرؤوسين لرؤسائهم، فإن تحويل أفراد الجيش من أقوام شاعت فيهم روح التمرد والفوضى الى جماعة من الجنود دربت تدريباً منظماً على الطاعة والنظام فى مختلف المراحل، كان فى حد ذاته، إقراراً لمبدأ من مبادئ النظام العسكرى، لم يلبث أن شغل التعليم كله (٢٥) .

وكانت أول خطوة خطاها محمد على على طريق إنشاء الجيش

الحديث هو أنه فكر في اعداد ضباط هذا الجيش، فقدم للكولونيل سيف، الضابط الفرنسي الشهير الذى خدم في جيش محمد على وأصبح يسمى (سليمان باشا الفرنساوى) في عام ١٨٢٠ أربعمائة من مماليكه، وذلك ليدربهم على الطريقة الحديثه في استعمال الأسلحة والنظام العسكرى، ومن ثم هذا كبار المصريين حذو محمد على فقدموا عددا من مماليكهم لذلك الغرض، فبلغ عدد هؤلاء جميعا ألفا من الشبان المماليك الذين تكونت منهم نواة الجيش المصرى الحديث الذى سعى محمد على لإعداده. ولكى ييعددهم محمد على عن أسباب اللهو الموجودة فى القاهرة ويحملهم على تعود الحياة النظامية أمر بارسالهم الى أسوان التى جعلت المركز العام للتعليم الجديد، وقد اختيرت لهذه المهمة بخلوها من الملاهى التى تشغل بال الشبان، وبذلك يتفرغ هؤلاء الشبان الذين وضع المستقبل بين أيديهم للمهمة التى وجهوا اليها. وتكون التجربة بهذه الصفة السرية بمنجاة من شماتة الأعداء إن هى أخفقت (٢٦) .

وكان قد تم انشاء أربع تكتلات كبيرة لتكون مأوى لهؤلاء التلاميذ وفى نفس الوقت تكون مدرسة يتلقون فيها مبادئ العسكرية الجديدة فى أن واحد. وبدأ الضابط سيف ومعاونوه يديرونهم على فنون الحرب، وأسند محمد على مهمة الاشراف على القوة الجديدة الى ابنه إبراهيم الذى لم يجد غضاضة فى أن ينضم الى صفوف الذين يتم تعليمهم كواحد منهم (٢٧) .

وقد انتشرت المدارس العسكرية فى مصر بعد انشاء مدرسة أسوان
التي نقلت بعد فترة قصيرة، ومن هذه المدارس:

- مدرسة الفرسان بالجيزة (٢٨): وجاء انشاؤها عندما رأى
إبراهيم باشا أثناء حرب المورة نظام الخيالة الفرنسيين، فشرع فى
تشكيل فرقة على النظام الأوربى واستدعى لهذا الغرض عددا من
المعلمين الأوربيين ، وأنشئت المدرسة فى قصر مراد بك بالجيزة وأخذ
تلاميذها يتعلمون مناورات الفرسان وحركات المشاة ويلبسون أكسية
تطابق ملابس القبة، وكانت المدرسة تتبع نظام مدرسة (سومور)
الحرية بفرنسا إلا بعض تعديلات طفيفة استلزمها الظروف
المحلية.

- مدرسة الموسيقى العسكرية (٢٩): واتساقا مع نهج محمد على
فى اتخاذ النموذج الأوربى العسكرى أنشأ فى الخانكة مهدها لتعليم
الموسيقى العسكرية. لكن الدكتور كلوت بك لاحظ أن برنامج المدرسة
قام على قاعدة خاطئة؟ ذلك إنه تضمن نقل الموسيقى الاوربية بنغماتها
وأناشيدها الاوربية، إلى نفمة شرقية لم تتعود الألحان الاوربية، فلم
تؤثر فى نفوس التلاميذ التاثير الفنى المطلوب ولم تتحرك لها قلوبهم،
وان الواجب كان يقضى باحضار فنانين عارفين بالموسيقى العربية
ليؤلفوا منها ومن الألحان الاوربية موسيقى خاصة تتاثر لها نفوس
المصريين.

- مدرسة السوارى: يلتحق بهذه المدرسة: أولا ، ضباط يعنون ليكونوا معلمين بالجيش.

ثانيا: تلاميذ من المدارس التجهيزية (الثانوية).

ثالثا: جنود من الشبان ليكونوا ضباط صف وأمرأ الآيات و«بروجية»، وعلى كل آلاى من الفرسان والمدفعية الراكبة من الآيات الحرس والجيش أن يرسل فى كل عام ضابطا الى مدرسة السوارى، أما بلوكات المدفعية المشاة (على العربات) وسلاح المهندسين والمهمات فترسل كل سنتين ضابطا برتبة ملازم لاتقل سنه عن الثلاثين، ويجب أن ترشحه هيئة الضباط للمفتش العام، وأن يكون هذا الترشيح راجعا الى كفايته وحسن مسلكه، ويقضى هؤلاء الضباط سنتين أو ثلاث سنوات على الأكثر فى مدرسة السوارى، وعليهم أن يستحضروا معهم خيولهم، وأن يظلوا تحت الاختبار ثلاثة أشهر يقبلون فى أثنائها بالمدرسة رسميا.

أما تلاميذ المدارس التجهيزية فعليهم أن يجتازوا مايعقد لهم من امتحانات مبدئية. ومدة الدراسة ثلاث سنوات أو أربع على الأكثر (٣٠) .

ولم تكن المسألة تقف عند حدود انشاء مدارس عسكرية، وإنما أصبحت (الطريقة العسكرية) منهجا فى التفكير وفى الحياة التعليمية، فالمعلمون يصنفون فئات وفقا لرتب عسكرية، والأغذية توزع على

التلاميذ والمعلمين. كل هذا فى التعليم غير العسكرى، وفقا للتصنيف العسكرى، بل إن تقسيم الفصول والتلاميذ يتم بالنظام العسكرى أيضا. أما نظام العقوبات ، فقد ماثل ما يتم فى المعاهد العسكرية.

النزعة العملية والتطبيقية :

وإذا كان السبيل هو بناء (القوة)، فلم يكن للتعليم بحالته التى تلقف به عند حد السبحات الخيالية والتأملات العقلية البحتة والاجترار الفكرى، والسير على نهج التقليد، والازورار عن الالتحام بمشكلات الواقع وحركة الحياة، أن يعين على أن ييئس الحياة «الحديثة» فى خلايا المجتمع المصرى، ومن هنا كانت الوجهة التى اتجهت إليها اهتمامات محمد على أن يحقق تلك الأمنية الغالية التى عبر عنها الشيخ حسن العطار عندما قال إن مصر لابد لها من أن تتغير وأن سبيل هذا التغيير لا يكون إلا بأن نعلم فى مصر من العلوم ما ليس فيها، والذى لم يكن قائما فى مصر فى مطلع القرن التاسع عشر هو العلوم الطبيعية والرياضية بمنجزاتها الحديثة، بل حتى هذا التناول العلمى للدراسات الإنسانية من تاريخ وجغرافيا واقتصاد وإدارة، فضلا عن افتقار معظم إن لم يكن كل المجالات ذات النزعة التطبيقية مثل الزراعة والطب والهندسة والصيدلة.

ويبدو لنا أن أول ما فكر فيه محمد على من المدارس العالية مدرسة الهندسة، وهذا يدل على الجانب العملى فى تفكيره، فإنه رأى البلاد فى

حاجة إلى مهندسين لتعهد أعمال العمران فيها. فبدأ بتعليم الهندسة. وظهر مما ذكره الجبرتي في حوادث سنة ١٢٣١ هـ / ١٨١٦ م أن أول مدرسة للهندسة بمصر يرجع تأسيسها إلى تلك السنة، وذلك أن أحد «أبناء البلد» على حد تعبير الجبرتي واسمه حسين شلبي عوجة، اخترع آلة لضرب الأرز وتبييضه، وقدم نموذجاً إلى محمد علي، فأعجب بها وأنعم على مخترعها بمكافأة. وأمره بتركيب مثل هذه الآلة في دمياط. وأخرى في رشيد، فكان هذا الاختراع باعثاً لتوجيه فكره إلى إنشاء مدرسة للهندسة، فأنشأها في القلعة (٣١).

ولما كانت النظم والمؤسسات الحربية والاقتصادية والتعليمية الحديثة التي أدخلها محمد علي في مصر محتاجة إلى (إدارة) معقدة ومنظمة معها تسهر عليها وتوفر لها أسباب القوة والنجاح، وتمكن الحكومة - حكومة محمد علي - من أن تبسط عليها من إشرافها الدقيق ما يتيح لها أن توجه هذه النظم والمؤسسات إلى الطريق التي تبغى، فلم يكن بد للحكومة من إنشاء مدارس لتخريج الموظفين الذين يقومون على مانتظمت الحكومة من «دواوين» و«مصالح» و«أقلام»، وكانت مدرسة (الإدارة الملكية) من المدارس التي أنشئت لهذا الغرض وكان ذلك في عام ١٨٣٤ م - ١٢٥٠ هـ (٣٢).

وعلى الرغم من شدة عناية محمد علي بإنتاج الصناعة في مصر، لم يغفل أن ثروة البلاد تقوم قبل كل شيء على الزراعة. وأنه إذا كان

يريد تنمية موارد الثروة في مصر فعليه أن يعنى بترقية الزراعة فيها، ولاشك أن مجال الاصلاح في ذلك المجال متسع وخاصة بالنسبة لحاكم طموح مثل محمد على.

والمحاولة الحقّة لوضع الزراعة في مصر على قواعد علمية حديثة تتمثل في تلك المؤسسات التعليمية الزراعية التي أنشأها محمد على في سنين مختلفة من حكمه الطويل، وألحق بها بضعة نفر من التلاميذ يدرسون الزراعة من الوجهتين العلمية والعملية، حتى إذا انقلبوا إلى أهلهم كانوا مبشرين بالطرق الحديثة في استغلال أرضهم على نحو يحقق أغراض الحكومة من ذلك الاستغلال. وكانوا عوناً للحكومة فيما تنهض من مشروعات الزراعة (٣٣) .

وإذا كان النظام الصناعى في مصر لم يقدر له من النجاح ما كان يأمله محمد على، فليس هنا مجال البحث عن أسباب ذلك، وكل ما نرمى إليه هو أن المصانع التي أنشأها كانت (مدارس) لتعليم الصناعات التي أراد إدخالها في مصر، حتى لقد روى عنه انه قال لندوب الحكومة الانجليزية أن غرضه «تعويد المصريين على الصناعة وليس انتظار الريح»، ولذلك فهو مستمر في طريقه برغم ما يلاقى من خسارة. وقد سهل قيام المدارس بمهمتها (كمدارس صناعية) إنها كانت تحت إشراف ديوان المدارس (٣٤) .

وعلى الرغم من الصعوبات الجمة التي واجهت الحكومة في سبيل

تعليم المضربين مثل هذا اللون الجديد، وعلى الرغم من الوسائل المتعددة التى جمعت بين الترغيب والترهيب للحصول على العدد اللازم من الطلاب، على الرغم من هذا كله، فقد كانت الحكومة ترى أن المدارس «لتعليم القراءة والكتابة والعلوم وليست لتعليم الصنائع»، وأن المصانع يجب أن تأخذ كفايتها من التلاميذ المتأخرين فى دراستهم «بعد استرضاء أهاليهم» والافمن «أولاد الفقراء».

وقد أنشأت حكومة محمد على مدارس صناعية يتعلم فيها التلاميذ مختلف الصناعات والغرض منها تخريج رؤساء من الصناع الحاذقين يحلون محل الأجانب تدريجيا. ولكن أكثر هذه المدارس لم يقدر لها أن تعيش طويلا، فقد أنشئت لتحقيق أغراض عاجلة دفعت إليها حاجة ملحة مؤقتة، ونستثنى من ذلك (مدرسة العمليات) التى كان لها تاريخ حافل (٣٥).

وتشير المدارس الطبية التى أنشئت فى ذلك العهد اهتماما خاصا لكثرة الأوهام التى كان من الضروري التغلب عليها، حتى أمكن انشاء تلك المدارس، فعندما اعتزم محمد على أن يدخل النظام العسكرى المعمول به فى أوروبا، واستخدم لتوطيد أركان هذا النظام الفريى ضباطا من الافرنج جمهرتهم العظمى من الفرنسيين، وجد نفسه مسوقا بحكم الضرورة الى تهئية وسائل الاسعاف الطبى للجنود، وسرعان ما اعترف لما له من قيمة وخطر. غير انه اتضح أن النفور من

قبل المسلمين من مس الموتى، أو بالأحرى من تشريح جثثهم، يقيم صعوبات لا يمكن تذليلها. ولكن المثابرة الدائبة من (كلوت بك) ومساعديه، ذلت الكثير من العقبات أمام التعليم الطبى (٣٦).

ولعل ما يبين خطورة ما واجهه كلوت بك، أن أحد التلاميذ أتى إليه فى وقت الدرس الخاص بالتشريح وقدم له عريضة، فبينما هو يتأمل فى مضمونها إذا بالتلميذ يطعنه بخنجر فى جمجمته فلم يصبه فضربه ثانية بجوار قلبه، ومن حسن الحظ لم يصب الدكتور كلوت لكونه ثنى ذراعه. وعند ذلك أسرع التلاميذ مبادرين إلى إيقاف هذا التلميذ، ويؤكد محمد مسعود الذى ترجم كتاب كلوت بك (لمحة عامة إلى مصر) انه - أى كلوت - لم يتمكن من إنشاء مدرسة طبية تشابه مدارس أوروبا لفترة الأمالى من انتظام أولادهم فى سلكها لولا أن قهروا على ذلك والتزمت الحكومة بمصاريفهم ينتظمون فيها وجلب المهمات اللازمة لهم وإيجاد ما يحتاج إليه التعليم الطبى من الأماكن المهيأة لذلك من نحو مكان لتدريس التشريح وقاعات الطبيعة والتاريخ الطبيعى والمعامل الكيماوية وغير ذلك مما هو لازم (٣٧).

التطوير يصاب بالسكتة القلبية:

إذا كنا ما أتينا على عرضه من صور يبين إلى أى حد شهدت الأرض المصرية حركة نهوض كبيرة فى مجال التعليم نتيجة تطوير له ضمن إطار عام لمشروع نهضة وفقا للنمط الغربى الحديث، الا أن هذا المشروع صدر قرار بإيقافه، بل وإعدامه باتفاق دولى من مجموعة الدول

الغربية نفسها المكونة لمجلس إدارة الاستعمار العالمى فى هذه الفترة وعلى رأسها بريطانيا وفرنسا بمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠.

لقد شجعت الدول الغربية محمد على أن يهجر نمط الحياة الشرقية ويختط لمصر نهجا غربيا. لكن ذلك لم يكن من أجل المساعدة على إنهاء مصر بقدر ما كان سوقا لها كى تدور فى فلك تابع لمجموعة الدول الغربية الكبرى، ومن هنا فمحمد على قد تجاوز من وجهة نظر هؤلاء، الحدود التى يمكن التسامح فيها وحاول أن يسير فى طريق النهوض القومى إلى أقصى ما يمكن ليكون دولة قوية كبرى تناطح الدول الغربية فكان لابد من ضرب هذه المحاولة وإجهاضها.

وعلى الرغم مما شهده التعليم بعد عقد هذه المعاهدة التى حطمت آمال محمد على بعد ضربه عسكريا، من بعض التطورات والاصلاحات التى توحى بأن جذوة التطوير لم تخب، إلا أن ارتباط التطوير التعليمى بمجرد الدوران حول الحكومة وأجهزتها وطموح الحاكم، جعل من هذه الصور المستمرة أشبه بالصحة القصيرة العمر التى تسبق الوفاة.

لكننا من ناحية أخرى من أنصار رأى القائل بأن التآمر الخارجى مهما بلغ من ضراوة الهجوم وشيطانية التخطيط، يستحيل أن ينجح فى مساعده ما لم يكن البناء الداخلى نفسه يحمل بذور فئائه، أو عوامل إصابته بالخلل الهيكلى. وفى استقراءنا لمجموع مسيرة التاريخ المصرى فى هذه الفترة نضع أيدينا على عدد من هذه البلور:

- لعل أول ما يستوقفنا هنا رأى مفكر معروف بتحيزه للحضارة الغربية ألا وهو الدكتور حسين فوزى. ومع ذلك فهو يؤكد أن ما شاهدناه فى نهضة محمد على لم يكن يمثل غير (الحضارة المادية). مصيبة مصر أن طرقتها حضارة الغرب على هذا الوجه الأغر. جاءت باختيارها فى الصورة المادية لهذا الخير، وحملت إليها شروطها فى الصور الروحية للشر، مصر لم تتطور عقليا ولا فكريا فى محاذاة تلك الانقلابات العمرانية التى حققتها حضارة أوربا بمصر منذ عهد محمد على. وما فتئت الصور المادية للحضارة الغربية هى المتقلبة ، تسبق بمراحل طويلة، الحالة العقلية والشعورية لبلاد وادى النيل (٣٨) .

- كذلك فإن حالة الازدواج التعليمى التى أفرزها مشروع التطوير لمحمد على قد أدت إلى إفراز ازدواج ثقافى بدأ منذ تلك الفترة واستمر حتى هذه اللحظة ونحن نودع القرن العشرين. لقد ترك نظام التعليم الذى كان قائما منذ عدة قرون على حاله دون أن تمسه يد التطوير لينشئ بجواره نظاما جديدا على النمط الغربى، صحيح أن النظام الجديد لم يستطع أن (يسلم) من تأثيرات النظام القديم، لكن النظام القديم انعزل عن تيار التجديد وتخلف عن تلبية كثير من الاحتياجات الخاصة بهذه الأمة. بل إن وظيفته فى التعليم أصبحت، مع التخلف والجمود، تعاكس أهداف الدين الإسلامى نفسه لما هو معروف عنه من تعويل على العقل واستهداف لإعمار الأرض وحرص على العدل

الاجتماعى وسعى لاقامة نظام يقوم على الشورى. وفضلا عن ذلك فإن تأثير النظام الجديد بالنظام القديم، كان إلى حين حتى استطاع النظام الجديد أن يفرز كوادره الخاصة به.

- ومن الملاحظ فى جميع الوثائق والتقارير أن (العنف) و(الظفر) و(القوة) كانت أدوات ظاهرة ومستمرة فى معظم ما تم من جهود التطوير. بطبيعة الحال، هناك عدد يمكن أن يلتمس للرجل، فقد كان المجتمع المصرى أشبه برجل قد أقعده المرض عن الحركة ولا بد من إجراء عملية جراحية له، لكنه يقاوم ويرفض، فلا بد من استخدام القوة والاجبار خاصة وأن الهدف هو مصلحته العاجلة والأجلة. هذا صحيح، لكن ما لا يقل عن ذلك صحة، أننا فى مجال (التنشئة) و(التربية) لانستطيع أن نساير هذا المنطق إلى نهايته. فبناء الشخصية يحتاج إلى الاقتناع حتى يسلك الانسان وفقا لما يعتقد من اقتناع. اما اذا سلك وفقا لرؤية ودرءا لخوف، فإن طبيعة الإنسان تجعله يرجع إلى ما كان عليه حال اختفاء مصدر الرهبة والتخويف.

- والتقدم الذى شهدته الأرض المصرية فى هذا العهد ارتبط بتحديث لجهاز الدولة نفسه دون أن يمتد إلى خلايا المجتمع وشرايينه مما جعل التعليم محدود الاشعاع الاجتماعى وقصير النفس. هذا الارتباط بتطوير أجهزة الدولة هو من أهم الأسباب التى تفسر توقف تطوير التعليم بتوقف مشروعات الدولة نفسها.

- وإذا كان المجتمع المتخلف يحتاج الى ايقاع من السرعة أضعاف هذا الايقاع الذى نشهده بالنسبة للمجتمعات العادية، الا اننا فى مجال التعليم كذلك نحتاج الى قدر من التدرج حيث ان النمو الانسانى له مراحل التى يصعب القفز فوق إحداها طمعا فى الوصول بسرعة للأهداف المأمولة. إن منطق (الوثب) قد يجوز فى المجال المادى، لكننا فى المجال الانسانى وبالنسبة لبناء البشر لابد أن نوازن بدقة بالغة ما (التطوير) و(التعجل).

الهوامش

- ١ - جريدة الاهرام فى ٢٥ فبراير سنة ١٩٨٥.
- ٢ - محمود محمد شاكر: رسالة فى الطريق إلى ثقافتنا، القاهرة، دار الهلال. سلسلة كتاب الهلال، العدد الأول ٤٨٩، سبتمبر ١٩٩١. ص ١٣١.
- ٣ - حسين فوزى: سندياد مصرى، القاهرة، دار المعارف، دت، ط ٢، ص ص ٩٩ - ١٠٠.
- ٤ - أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم فى عصر محمد على، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٣٨، ص ٢٨.
- ٥ - شفيق غريال: محمد على الكبير، القاهرة، دار الهلال. سلسلة كتاب الهلال. العدد ٤٣٠، أكتوبر ١٩٨٦، ص ٧٢.
- ٦ - أبو الفتوح رضوان: تاريخ مطبعة بولاق. القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٥٣، ص ٣٤.
- ٧ - فوزى جرجس: دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى. القاهرة، العربى دت، ص ٣٦.
- ٨ - المرجع السابق، ص ٣٧.
- ٩ - عبدالرحمن الرافعى: عصر محمد على، القاهرة، النهضة المصرية، ١٩٥١، ص ٤٧٣.
- ١٠ - المرجع السابق، ص ٤٧٧.

- ١١ - أحمد عزت عبدالكريم: تاريخ التعليم فى عصر محمد على،
ص ٤٢٣.
- ١٢ - المرجع السابق، ص ٤٢٥.
- ١٣ - أنور عبدالملك: نهضة مصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٣٠.
- ١٤ - المرجع السابق، ص ١٣١.
- ١٥ - أحمد أحمد بدوى: رفاعة الطهطاوى بك، القاهرة، لجنة البيان
العربى، د.ت، ص ٢٨.
- ١٦ - المرجع السابق، ص ٣٩.
- ١٧ - محمد عمارة: الأعمال الكاملة لرفاعة الطهطاوى، بيروت،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ج ١، ص ٥٠.
- ١٨ - أحمد أحمد بدوى، ص ٤٤.
- ١٩ - سعيد إسماعيل على: تاريخ التربية والتعليم فى مصر،
القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٥، ص ٣٠٣.
- ٢٠ - تاريخ التعليم فى عصر محمد على، ١٨٠.
- ٢١ - المرجع السابق، ص ١٩٨.
- ٢٢ - المرجع السابق، ص ٢٠٠.
- ٢٣ - محمد فؤاد شكرى وآخرون: بناء دولة مصر محمد على،
القاهرة، دار الفكر العربى، ١٩٤٨، ص ٦٢٢.
- ٢٤ - عبدالرحمن الرافعى: عصر محمد على، ص ٣٧٢.

- ٢٥ - بناء دولة مصر محمد علي، ص ٤٧٣.
- ٢٦ - علي محمد شلبي: المصريون والجنسية في القرن التاسع عشر، القاهرة، دار الكتاب الجامعي، ١٩٨٨، ص ٢٢.
- ٢٧ - المرجع السابق، نفس الصفحة.
- ٢٨ - عبدالرحمن الرافعي، عصر محمد علي، ٣٨٨.
- ٢٩ - المرجع السابق، ص ٣٩١.
- ٣٠ - بناء دولة مصر محمد علي، ص ٦٥٥.
- ٣١ - عبدالرحمن الرافعي، ص ٤٦٥.
- ٣٢ - أحمد عزت عبدالكريم، تاريخ التعليم في عصر محمد علي، ص ٣٢٧.
- ٣٣ - المرجع السابق، ص ٣٤٤.
- ٣٤ - المرجع السابق، ص ٣٧٧.
- ٣٥ - المرجع السابق، ص ٣٧٩.
- ٣٦ - بناء دولة مصر محمد علي ص ٦٦٧.
- ٣٧ - كلوت بك: لجنة عامة إلى مصر، القاهرة، دار الموقف العربي، ١٩٨٤، ج ٤، ص ١١٧.
- ٣٨ - حسين فوزي: سنجباد مصري، ص ١٠٤.

الفصل الثانى

وإذا الموعودة سئلت

سكنت حركة النهضة التى كانت تصطبغ بها الحياة فى المجتمع المصرى معظم سنوات حكم محمد على ، أو قل ، سكنت حركة النهضة فى (الدولة المصرية) ، كما أشرنا فى الفصل السابق لتدخل البلاد جميعها فى بيات حضارى مخيف .

لكن البذور التى بذرت فى هذا العهد السابق ، كانت قد بدأت تزهر وتتمو وإن كان المناخ جميعه خانقا إلى حد كبير ، وأتيح لهذه البذور فرصة محدودة فى عهد حاكم طافت بذهنه أحلام جعل مصر (قطعة من أوروبا) بما استتبعه هذا من (تقليد) و (نقل) لعدد من مظاهر الحضارة الأوربية فى شكلها المادى ، من بعض الجوانب التى تدخل فى باب (السطح) دون الجوهر واللباب .

من أجل هذا يسجل تاريخ التعليم فى مصر الحديثة ظهور عدد من مشروعات التطوير التى تمثل (نقطة نوعية) على مستوى الطموح والتفكير لو قدر لها الخروج إلى حيز التنفيذ لأصبح حال مضر غير الحال ، لكنها فى كثير من الأحوال كانت تقف بها مسيرتها عند حدود (الاقتراح) و (الكتابة) على صفحات الورق ، ذلك أن خيوط العنكبوت التى كانت تنسج شباكها لإلتهاام مصر بعد إخضاعها

للهيئة الامبريالية ، قد انقضت على تلك الحركات الوليدة
لتعصف بها وتنهدها فى مهدها .

صحو وشباك :

عاقبت الردة ما كان يمكن أن تثمره جهود المبعوثين بعد عودتهم
ويعد أن تمرسوا بما ألحقوا به من أعمال محمد على وقبل أن يدركها
البوار ، فقد ارتبط جهد هؤلاء المبعوثين بنشاط الدولة وما كان يمكن أن
تثمر أعمالهم بعيدا عنها ، فلأنوا بوظائفهم وجمدت جهودهم عندما
جمد نشاط الدولة . ولم يبرز من بينهم إلا من امتد نشاطه بعيدا عن
قيود الوظيفة ، وكان رفاة الطهطاوى أبرز أقرانه فى هذا فخلد أثره
كما خلد أثر من امتد بجهد منهم إلى أبعد من قيود الوظيفة ، وغدا
رفاة فى جيله رائد فكر وإمام نهضة لم تثمر فى عصره وإن وضعت
البذرة التى نبتت وأثمرت على يد من بعده .

وإذا كان رفاة قد آمن بقوة الغرب ويتفوقه على الشرق علميا ، إلا
أن إيمانه بهذا لم يفقده إيمانه بالشرق ، فلم يرث من الغرب شعورا
بالنقص يحمله على التكرار لمثله وتقاليد وأهله ، ولا شعورا بالاستعلاء
يدفعه إلى العزلة والانطواء والانفصال عن المجتمع الذى نشأ فيه فإذا
كانت «البلاد الافرنجية قد بلغت أقصى مراتب البراعة فى العلوم
الرياضية والطبيعية وما وراء الطبيعة أصولها وفروعها» وإذا كانت
«البلاد الاسلامية قد برعت فى العلوم الشرعية والعمل بها ، وفى العلوم

العقلية وأهملت العلوم الحكيمة بجملتها ، فانها فى حاجة إلى كسب ما لا تعرفه وجلب ما تجهل صنعه» (١) .

وكان الرائد لحركة النهضة التعليمية فى صورتها (المقترحة) ، على مبارك ، الذى ذكر أحمد نجيب هاشم وزير التربية التنفيذية عام ١٩٦٠ ، أنه - أى رائدنا - قد عمل أعمالا كثيرة تتصل بتخصصه فى الهندسة من تصميم الشوارع وفتحها ، وإنشاء ترع وبناء جسور وكذلك استحكامات ومساجد وغير ذلك من أعمال هندسية عظيمة ، ولكن سر عظمته لم يكن فى ذلك كله ، إنما كان سر عظمته فى شئ لم يتعلمه عن أستاذ ، ذلك هو إصلاحه للتعليم فى مصر بالوسائل المختلفة حتى ليعمل فى ذلك «دعامة النهضة التعليمية فى مصر» (٢) .

وما قصد على مبارك أن يكون معلما وما أعد نفسه للإشراف على شئون التعليم أو إدارته ولكن حين اختاره عباس لإدارة المدارس وتنفيذ المشروع الذى تقدم به ، فقد وافق ذلك هواه ورأى نفسه أقدر على القيام به من غيره ، فقد كان يعرف حاجة قومه إلى التعليم وأن التعليم مرقاتهم إلى النهوض والتقدم . وإذا كانت المدرسة إحدى سبل التعلم فليست فى الحقيقة إلا وسيلة للتعليم ، أما التعلم فهو قرين التربية والتنشئة مما يعسر على المدرسة وحدها ، ما لم تتكاتف معها البيئة ويتألف معها المجتمع حتى يصبح التعلم غاية التعليم ، ويغدو امتصاصا للقيم والسلوك والفكر الرفيع وتقديرا للعقل وإعلاء للتفكير العلمى وإعدادا للحياة الطيبة الكريمة لا اكتسابا للمعلومات والمعارف المدرسية

فحسب ، ولكن لم يكف التعلم وحده للتقدم والارتقاء ، بل يجب أن يكون وسيلة لشحذ العقول وصقلها حتى تغدو قادرة على النظرة الصائبة للأشياء والتقدير السليم للظروف والملابسات القائمة .

كذلك شهد التعليم المصرى فى سبعينات القرن الماضى خبيراً سويسرياً فى التعليم هو «انوار نور بك» الذى كان له دور واضح وكبير فى أضخم مشروع لتطوير التعليم المصرى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر المعروف بتقرير «قوميسيون - أى لجنة المعارف سنة ١٨٨٠ (٣) .

جاء (نور) إلى مصر عام ١٨٧٢ ليروح عن نفسه ، لكن هوايته للتعليم دفعته لأن يقوم بدراسة واسعة واسعة عن التعليم القائم فى مصر كانت ثمرتها كتابه (التعليم فى مصر) . واجتذب الكتاب نظر حكومة الخديو اسماعيل إلى المؤلف فأُسندت إليه رئاسة تفتيش المعارف ، وما لبث رياض (باشا) أن تولى نظارة (وزارة) المدارس والأوقاف ، فابتدأ من ذلك الوقت التعاون الوثيق بين الرجلين ، ذلك التعاون الذى لم ينته إلا بوفاة (نور) عام ١٨٨٠ .

وكان للجمعيات العلمية التى بدأت فى الظهور فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر دور ملحوظ فى بذور بذور النهضة ، وأقدم هذه الجمعيات تلك التى يشير إليها جرجى زيدان باسم (الجمعية المصرية) حيث كانت جمعية انجليزية غرضها دراسة اللغات والآثار وسموها

بالفرنسية Societ`e d`e Egypte ولا نعرف مصيرها (٤) . على أن جماعة من رجال العلم بالاسكندرية أجمعوا على إحياء المعهد العلمى المصرى الذى أنشأه ، من قبل ، نابليون ، فأحيوه عام ١٨٥٩ وسموه مجلس المعارف المصرى ، ثم نقل إلى القاهرة عام ١٨٨٠ ، ولا زال موجودا .

وأيضا تأسست الجمعية الجغرافية سنة ١٨٧٥ وكانت .لفتها فرنسية، وكان رئيسها عند تأسيسها (شواينفرت) الألمانى ووكيله محمود (باشا) الفلكى ، والجنرال (ستون باشا) رئيس أركان حرب الجيش المصرى فى ذلك الوقت .

وظهرت كذلك (جمعية المعارف) أسست عام ١٨٦٨ ، وتعتبر أول جمعية مصرية ظهرت فى مصر لنشر الثقافة بواسطة التأليف والطباعة والنشر ، وأسسها محمد عارف (باشا) ، أحد اقطاب العلماء فى ذلك الوقت ، وكان الغرض من الجمعية نشر العلوم والمعارف بطبع الكتب العلمية وتأليفها وتهذيبها وتلخيصها ، وتألفت برأس مال موزع على أسهم طرحت للاكتتاب العام ، ولوحظ على ما نشرته أنه فى معظمه من كتب التراث ، وقد بلغ عدد أعضائها فى العام الثانى لنشأتها ما يزيد عن ٦٦٠ عضوا . ، ولما كان المؤسس من أنصار الأمير عبد الحليم الذى تصارع مع اسماعيل على العرش ، خاف من بطش إسماعيل فهاجر إلى الأستانة وانحلت الجمعية (٥) .

ويمسعى عبد الله النديم أنشئت بالأسكندرية عام ١٨٧٨ الجمعية الخيرية الإسلامية ، وهى غير الجمعية التى ظهرت سنة ١٨٩٢ بنفس الاسم واستمرت حتى الآن ، وقد أسست الجمعية لفتح المدارس الحرة لتعليم البنين والبنات ، وتهذيب الأخلاق وإعانة الفقراء ، وعقد فيها محفل للخطابة ، وكانت تلقى فيه الخطب والمحاضرات ، ووضع لها قانون وأعانتها الحكومة .

وإذا كنت عوامل اليقظة والصحو قد حاولت أن تحرك المياه الالسة وتدفع بالجسم الجامد - أو الذى فرض عليه الجمود - الى نفث غبار التخلف ، فعلى الجانب الآخر ، ما وراء البحر المتوسط كانت هناك عوامل أخرى أشد قوة وأقوى بأسا وجبروتا تدفع بالأمور فى اتجاه معاكس .

فلقد كان تصدير المال الأجنبى إلى بلدان الشرق مقدمة كان لابد منها للاستعمار من أن يظهر فى الصورة ، ذلك أن البلدان الأوربية التى كان رعاياها يقدمون القروض الضخمة إلى البلدان المتخلفة ، رأت أنه من الضرورى أن تطمئن على الاستقرار المالى والسياسى للبلاد المقترضة ، وخير ضمان لذلك أن تبسط يدها عليها ، ولذلك نجد أنه فى الوقت الذى شاهدنا فيه تدفق رؤوس الأموال الاجنبية (الانجليزية والفرنسية والالمانية) إلى الخارج ، نشاهد فيه أيضا اتساع رقعة الاراضى التى تستعمرها تلك البلدان (٦) .

ولم تنج مصر بطبيعة الحال - شأنها فى ذلك شأن الكثير من بلدان الشرق - من ذئاب الرأسمالية العالمية التى انتشرت فى كل مكان من العالم تبحث عن صيد جديد . وإذا كانت مصر يمكن أن تمثل سوقا بكرا وأرضا غنية بالمواد الخام ، إلا أن موقعها الاستراتيجى بالذات كان هو العامل الأهم فى اجتذاب القوى الرأسمالية والاستعمارية (٧) . وإذا كان محمد على قد تميز بالحرص والحذر بالنسبة لنشاط الأجانب الاقتصادى ، فإن خلفاءه لم يكونوا كذلك . ويعود هذا إلى ازدياد الضغط الأوربى عليهم من ناحية ، فضلا عن أنهم لم يكونوا فى مستوى قوته وشخصيته . ومن ناحية أخرى فقد كانت تنقصهم القوة القادرة على الصمود ، وربما كان عباس فى خوفه واحتقاره لكل ما هو أجنبى ، أقل تعرضا لغواية الأجانب من جده ، إلا أنه كان فى الوقت نفسه أقل مقاومة لتهديداتهم . وعندما تولى سعيد الحكم ، فتحت الأبواب على مصاريعها فولجها الباحثون عن الذهب والطامعون فى المال من الأجانب (٨) .

ويأتى حظ مصر العاثر إلا أن يبتليها بمن هو أشد سوءا من سعيد ، فقد استطاعت الرأسمالية العالمية أن تلمس فى اسماعيل من انهيار بمظاهرها المدنية الأوربية ، وما فى طبيعته من سفه وطيش ، لتفوقه بملايين من الذهب ينفقها على تحقيق أحلام زائفة ويتيح لها سوقا رائجة للمخاضعين والغشاشين والافاقين يمارسون فيها أخطر وسائل

جميع المال وأسوأ ما عرفه التاريخ من طرق الابتزاز والتربس . وتجميع كل الظروف أمام الرأسمالية العبلية لتدل على أنها شتجد فى مصر أرضا خصبة يمكن أن تقارس عليها عملياتها المالية مستنزفة أكبر قدر ممكن من المال ، فقد كان الوضع فى تركيبها متدهورا لا يجد فى نفسه القدرة على صد أبواب الغزاة ، وإن لم يكن هذا الوضع فى حاجة إلى خدمات هؤلاء الغزاة المالىين !!

إن النهاية المحتومة لمثل هذا الطريق المدمر معروفة للقارئ ، فقد وئدت حركة اليقظة وضريت مشروعات النهوض القومى ، ودخلت البلاد فى جب الإفلاس لتجئ الوصاية الأوربية ، ثم لا تكتفى بهذا ، بل يجئ جيشها الانجليزى ليحتل مصر عشرات السنين وتخذ حركة التطوير بعد ذلك إلى الحرب العالمية الأولى .

أول مشروع لتطوير التعليم الشعبى :

انتهز رفاة الطهطاوى فرصة تولى الخديو سعيد عرش مصر ورجوعه إلى مصر بعد إبعاد سابق من الخديو عباس الأول له إلى السودان ، وتذاكر مع رفيق كفاح ثقافى وعلمى هو ابراهيم أدهم فى عهد محمد على فى بعث مشروع كانا قد فكرا فيه من قبل ولم تتح لهما الفرصة لإخراجه إلى حيز النور خاصا بتعليم المرحلة الأولى الذى هو التعليم الشعبى بالدرجة الأولى .

ويبدو أن المشروع قد تسامع به عدد غير قليل من الجمهور ، فإذا بهم يتقدمون إلى الخديو (بغرائضهم) التى يظهرون فيها ترحيبهم

ومساندتهم للفكرة : وكانت تلك أول ظاهرة فى تاريخ التعليم المصرى الحديث حقا ، بل فى كل تاريخ التعليم المصرى قبل ذلك ، ألا وهى وقوف الرأى العام ومساندته لمشروع تطوير تعليمي ، فى فترة لم يكن فيها لصوت الجماهير أذان لدى الحكام ، وفى وقت ألف فيه الناس أن تأمر الحكومة وترى ، وما على الناس إلا أن تستجيب وتطيع .

ولابد أن يبرز أمام القارئ سؤال : هل كانت تلك (المساندة الشعبية) حركة ذاتية بالفعل من أصحابها ، أم أنها كانت بايعاء من أدهم باشا والطهطاوى لإكساب مشروعهما قوة أمام الخديو ؟

الحق أننا لا نجد بين أيدينا من الوثائق ما يجعلنا نملك الاجابة الصحيحة العاسمة وليس أمامنا إلا باب (الاجتهاد) بالرأى القائم على مجرد الاستنتاج ، وهو أن هذه الحركة كانت بمبادرة من أصحابها وليس بدافع من مقدمى المشروع لأنهما يعلمان - ونحن أيضا نعلم - أن سعيد لم يكن من هؤلاء الحكام الذين يقيمون وزنا للرأى الشعبى ، فالعمل العام إنما هو (منة) من الحاكم و (فضل) منه على الناس !!

ويستوقفنا فى (طلبات) الجمهور وموازنتهم لمشروع التطوير عبارات وردت بعضها وأصبح أنه هو نفس ما جاء فى مشروع أدهم والطهطاوى مما يؤكد اطلاع مقدمى الطلبات عليه ، وبعضها الآخر قد يصدمنا فى صياغته ، لكننا لابد ألا نظلم المتقدمين بأساءة الفهم وجور الحكم بالإدانة والاستخفاف ، فمثل هذه العبارات كانت متداولة مع

الأسف الشديد ، وتعتبر جزءا رئيسيا فى كتابات الأماهى للحكام ، يمارسونها دون افتعال ودون ضيق ، وكأنها مسألة من مسائل سنة الله فى كونه !!

- فالمشروع يجرى فى أحد (العرائض) يوصف بأنه جاء من الخديو «شفقة ومرحمة على الرعية» ، وفى طلب آخر نجد التعبير بأنه جاء «من لدن المراحم الخديوية شفقة على الرعية» ، والخديو يخاطب بأنه «ولى النعم» ويصف الأماهى أنفسهم بأنهم «عبيدكم القاطنين بمصر القديمة» .
- أما ما أعجب الجمهور فى المشروع ، ذلك الاتجاه الذى يجعل التعليم الشعبى لا يقف عند حد ما كان يتم بالكتاتيب المنتشرة فى مصر فى تلك الفترة من تعلم للخط وحفظ للقرآن الكريم فقط وإنما «واللغة العربية والتركية والحساب» وبعض العلوم الأدبية ، وكل هذه الدراسات فيه منفعة لأولاد الأماهى ..

- جانب آخر وهو الخروج عن التقليد الذى كان شائعا بأن يكون التلميذ مقيما بالمدرسة يوميا لا يراه أهله إلا فى العطلات الرسمية وهو ما كان يسمى بنظام (الداخلية) ، فضلا عن عنصر الجبر والاكراه فى إلحاق الأبناء بالمدارس ، فاقترح المشروع الجديد ، هو أن يتم ذلك «بالطوع والاختيار والمبيت عند أمهاليهم ولا مانع من أخذ الإنسان ولده حتى حب واختار ، وفقط التعليم مدة النهار» (٩) .

- وإذا كانت إحدى العرائض قد وصفت قيمة ما اقترح من مواد تعليمية وصفا عاما بأنها تحمل «منفعة عظيمة» ، فقد خصصت عريضة

أخرى ، أن هذا النفع إنما هو «فى المعاش والمعاد» وأنه «لكسب التربية والرفاهية وتهذيب الأخلاق» .

فإذا ما جئنا إلى نص المشروع نفسه ، فسوف نجد أنه قد خطا بالفكر التربوى خطوات تقدمية واضحة قياسا إلى حالة هذا الفكر فى القرون التى سبقت هذه الفترة مباشرة ، فمن ذلك على سبيل المثال (١٠) :

- أنه يأخذ على التعليم الذى قام فى عهد محمد على تركيزه على مجرد الإعداد للوظائف الحكومية مسميا إياه «بتربية المستخدمين» ، وارتباطه ببناء على ذلك «بدواعى الاحتياجات اللزومية والاقتضاءات الضرورية» ، ولعلنا أدركنا خطورة هذا عندما حجت أنشطة الدولة بعد معاهدة لندن سنة ١٨٤٠ فقلت هذه الاحتياجات والمقتضيات ، وانسحب ذلك على التعليم فإذا بالحكومة تقوم بخلق المدارس !! والأمر يكون خلاف ذلك فى الاتجاه الآخر الذى هو «تربية الأهلية - الاهالى - وانخال المعارف فى أفراد الرعية على اختلاف درجاتهم والتسوية بين الأعيان والرعاع - العامة - فى مادة التعليم الأهلى» ، ففى ظل مثل هذه الفلسفة لا تكون هناك حدود على نشر التعليم ونموه .

- وهو يعيب على التعليم القائم بالكتاتيب عدم إلتفاته إلى «تحصيل المعارف البشرية الموصلة إلى درجة الرفاهية الموجودة بالبلاد الأجنبية كالعلوم والأدبيات وبعض حساب وهندسة والجغرافيا والتواريخ وكاللغة

العربية والتركية والفارسية وغير ذلك مما يعد جهله الآن من النقائص .
وفضلا عن أهمية مثل هذه العلوم فى (ترقية الأمة) فإن هناك
دواعى أخرى أشار إليها المشروع وهى تتعلق بداعى «مخالطة الأهالى
المصرية مع سائر الأهالى وارتباط العلاقات بين الحكومة والدول والمثل
والاختلاطات التجارية والمعاملات خصوصا ولا زالت المخالطة الآن أخذة
فى التقدم وفى القوة» (١١) .

- ولعل من أبرز المبادئ التى تقوم على البعدين الاجتماعى
والتربوى ما جاء بالمشروع متعلقا بمبدأ المساواة فى قيام الدولة بواجب
التعليم تجاه الشرائح والطبقات الاجتماعية وهو ما عبر عنه بعبارة
«ادخال التربية فى سائر أبناء الرعية على حد سواء» . والتفسير الذى
استند إليه فى هذه المساواة، أن الأغنياء إذا كانوا يملكون (المال) الذى
يمكنهم من تعليم أبنائهم ، إلا أنهم لا يملكون (الوعى) العلمى التربوى
الذى يمكنهم من معرفة السبل اللازمة لحسن التعلم والتعليم «وذلك لأن
الأغنياء ولو كانوا يقتنون على تربية أولادهم ويذل ما عندهم من
الأموال لتحصيل رفاهية عيالهم فأنهم لا يعرفون الطرق الموصلة إلى
ذلك ولا حسن السلوك فى التربية والتعليم» ، أما بالنسبة للفقراء فهم
محرومون من الأمرين معا : القدرة المالية ، والوعى العلمى التربوى
وكذلك الفقراء محرومون من الميسرة والاقتدار وبينهم وبين التربية
والرفاهية لضيق المعيشة أخطار ، وهذا الحال يفرض على الحكومة

«التي هي كالأب للفريقين» أن تبذل ما وسعها لتعليم أبناء الناس ، ذلك التعليم الذي هو «من قبيل فرض عين» (١٢) .

- أما بالنسبة لشروط القبول ، فقد نص المشروع لا على التسوية من الناحية الاجتماعية الاقتصادية فقط ، وإنما من الناحية العرقية كذلك ، ولذلك نص على «قبول جميع أولاد الأهالي المتوطنين بهذه البلاد من أبناء الترك والعرب على اختلاف درجاتهم وأعمارهم والشرط الوحيد الذي نص عليه هو «نظافة الأبدان والثياب فقط والخلو من الأمراض المنفرة» .

- ولابد من التوقف عند البند الثامن بصفة خاصة فهو من الناحية (التربوية) أكثر البنود مدعاة للانتباه ، وإن كنا قد أشرنا إلى مضمونه أثناء عرضنا لطلبات الأهالي ، لكنه مع ذلك ما زال بحاجة إلى مزيد من المناقشة والتحليل ، لأنه يتعلق بـ (أهداف التعليم) تلك الأهداف التي تشكل (الظهير الفلسفي) والبنية الأيديولوجية .

فعلى غير ما كان عليه الأمر بالنسبة للهدف من التعليم في تاريخ مصر كله من حيث ارتباطه بالوظيفة الحكومية ، يؤكد المشروع هنا على أن الهدف ينبغي أن يكون «التوصل لكسب التعيش بأحسن حال» أي أنه يتسع باتساع مجالات (الكسب) في الحياة المجتمعية سواء كانت حكومية أم أهلية . إنه يرتبط هنا بالحياة بأوسع معانيها ، لا بمعنى يقف بها عند حدود الترف الفكري القائل بقصر هدف التعليم على

التربية العقلية والفكرية والشخصية ، ولكنه يربطه (بالعمل المعيشي ، العام) الذى أسماه (الكسب) ، بل لا يقف عند حدود التعميم فيسوق الأمثلة المتعددة لوجوه كسب العيش عن طريق العمل «مثل أن يخرج من التلاميذ من يصلح لأن يكون كاتب حسابات أو تحريرات أو يكون كاتب إنشاء ومحاضرات وأدبيات بالتركية أو العربية أو أن يكون تاجرا يحسن إنشاء دفاتر التجارة بالتركية أو العربية أو أن يكون يحسن القبانة أو أن يكون يحسن ادارة زراعته أو منزله بمعرفته أو صاحب حرفة وصنعة أيا كان أو يكون يحسن الدخول فى الخدمات الميرية بطوعه واختياره اذا اقتضاه الحال ، وكل ما يحتاج صاحبه للوقوف على دقائق المعارف الخاصة بنفسه وصناعته وحرفته » .

وهو لا يكتفى برسم هذا الهدف العظيم وإنما يشير إلى (الوسيلة) لا بالمعنى التعليمى ولكن بالمعنى المنهجى ، فالطريق إلى مثل هذا التعليم يحتاج (نوعية) تعليمية عالية المستوى بسيطة الأسلوب عبر عنها بأنها «الطرق السهلة الجديدة المخترعة» ، فالمخترعة هنا يقصد بها (الابتكارية)، والسهولة ليست سهولة تدنى فى التعليم وإنما سهولة بساطة وخلو من التعقيدات التى تغلق الأبواب أمام العقول والأفهام . والمتعلم بهذا التعليم يقيم حياته وعمله ونشاطه وتعلمه على (المعرفة العلمية) لا على مجرد (التقليد) «فبهذا التعليم لا يصير مقصورا على السماع من أفواه الناس بل يراجع كتب صنعته ليبلغ فيها درجة الكمال ويفوق الأقران والأمثال» (١٢) .

وإذا كان هدف التعليم يبدو بهذه الصورة «مسألة فردية» فإن المشروع ، فى نفس البند يحرص حرصاً واضحاً على إكمال الصورة بتعدد المكاسب المجتمعية الوطنية والقومية للتعليم .. انه يرفع من ثروة البلاد ويكسبها قوة وجلدا ، ويرفعها عزة بين الأمم ، فهو يقول : «وبهذا الداعى نصل بأبناء الاهالى المتعلمة إلى درجة التكميل وتحصيل الثروة والغنى لأنفسهم ، ومن ذلك ينتج التحسينات فى أحوال الحكومة والثروة والغنى للحكومة فتعد الأمة غنية والحكومة قوية وتنتظم أحوال المعاش والمعاد وتأسس المعارف العالية حيث تأسست قبلها المعارف العمومية الأهلية ، ويقال للملة أنها حسنة التربية وأنها متمدنة صاحبة عمران وربة عرفان ، ويكون لأبناء الاهالى المترين فى هذه المكاتب الأولوية على غيرهم فى الخدمات الميرية عند الاقتصاد لمن يرغب» (١٤) .

فها هنا يبرز أمران لا يسعنا الانتقال إلى موضوع آخر قبل التأكيد عليهما ، أما أولهما فهو (قاعدية) التعليم الشعبى ، فهو إذا حسن ، يساعد بالتالى على تحسن ما سيتلوه من مراحل التعليم ، أما ثانيهما ، فهو ذلك الحرص العجيب على نفى الربط بين التعليم والتوظيف الحكومى كعلاقة أحادية ، فهو حتى بهذه الصورة يكون أفضل للخدمة الحكومية على أن يكون ذلك «لمن يرغب» ولا يتم إلا «عند الاقتضاء» وبالتالى وجوب حصره فى أضيق نطاق ممكن.

تطوير التعليم الشعبى أداة للتربية السياسية :

وإذا كانت محاولة أدهم والطهطاوى لم يقدر لها الخروج إلى حيز التنفيذ ، فإن عوامل أخرى سياسية أبرزت الحاجة إلى تحرك كبير على مستوى التعليم العام الشعبى . وكان التحرك هذه المرة لا ينصب على (نوعية) التعليم مما يدخل بالفعل تحت مظلة (التطوير) كما لمسنا فى المشروع السابق ، ولكنه كان يتجه إلى (توسيع) دائرة التعليم لتشمل أكبر عدد ممكن من أبناء البلاد .

وإذا كان الاتجاه الجديد يبدو بهذه الصورة مجرد امتداد كمى فى التعليم ، فإنه من ناحية أخرى كان يهدف إلى تحسين (نوعية) المواطن المصرى من أجل تأهيله لممارسة حق جديد تهيأت الظروف له لأول مرة كى يمارسه وفقا لقواعد وتنظيمات ، هذا الحق هو حق اختيار (نواب) عنه يقومون بواجب وحق الرقابة على الجهاز التنفيذى ووضع التشريعات المطلوبة .

كان قيام مجلس للنواب وفقا للتقاليد الغربية ، صورة من صور تلك النقلة التى أراد بها الخديو اسماعيل أن يكسب مصر الزى الأوربى ، دون وعى بأن الشعب لن يستطيع أن يمارس حقه بجدية فى الوقت الذى كانت فيه قوى الامبريالية العالمية تنصب شباكها لاصطياد مصر واخضاعها تحت هيمنتها وسيطرتها . وفضلا عن ذلك فإن الخديو نفسه كان يحكم بنفس الفلسفة التى سادت قرونا طويلة والتى تجعل من

الحاكم (سيدا) أمره هو المطاع وأن البلاد كلها بالنسبة إليه كضيعة ،
فالمحاسبة المقصود أن يقوم بها مجلس النواب محاسبة للوزراء ، أما
الخدو بنفسه فذاته مصنونة لا تمس .

لكننا ، على أية حال لا نستطيع أن ننكر أن تلك كانت حركة إلى
الامام مهما شابها من نواقص ومظاهر قصور ، ويكفى على الأقل هذا
الدفع الذى مثلته بالنسبة للتعليم المصرى فى هذه الفترة ، لكن كيف
كان ذلك كذلك ؟.

ففى ٢٢ أكتوبر من عام ١٨٦٦ ، صدرت اللائحة الداخلية لمجلس
شورى النواب ، فإذا بأحد النواب ، وهو (أتربى بك أبو العز) «رئيس
قلم الروضة» ، أى نواب مديريتى الغربية والمنوفية بمجلس شورى
النواب، يفجر ملاحظة مهمة أبرزت أمرا مهما لم يظهر قبل ذلك بالنسبة
لوظيفة التعليم فى المجتمع . فالذى عرف منذ بداية القرن التاسع عشر،
فى عهد محمد على أنه يعد الكوادر اللازمة لتسيير دفة جهاز الدولة ، ثم
زيد على ذلك ، ما ظهر فى مشروع أدهم / الطهطاوى ، من أنه يعمل
على إكساب المواطن مهارات كسب العيش على وجه العموم سواء تحت
مظلة الدولة أو فى العمل الحر .

أما هذا النائب (أتربى بك أبو العز) فإن ملاحظته لفتت الأنظار إلى
أن من وظائف التعليم كذلك أن يهيئ أفراد الشعب لممارسة حقوقه
السياسية سواء من النواب أو الناخبين ، ذلك أن المادة (٦١) من لائحة

المجلس تقتضى اشتراط معرفة القراءة والكتابة فى النائب بعد ثمانى عشرة سنة ، واشتراطها فى الناخب بعد ثلاثين سنة (١٥). ولما كان الواقع الحاضر بعيدا تماما عن هذا نظرا لشيوع الأمية سواء لدى النواب أو الناخبين ، فإن الأمر يقتضى تحركا سريعا حتى نعد للأمر عدته ، فنبدأ بتوسيع دائرة التعليم حتى إذا انقضت هذه السنوات المشروطة ، يصبح لدينا عدد كاف من المواطنين المؤهلين لترشيح أنفسهم للمجلس ، وكذلك إتاحة الفرصة لأكبر عدد ممكن من المواطنين كى يمارسوا حق اختيار النواب .

وبطبيعة الحال فقد لاقى ملاحظة النائب النائب استحسنانا من الجميع إلى الدرجة التى جعلت محمد شريف باشا الذى كان مديرا للمدارس وناظرا للداخلية فى ذلك الوقت يحرص على حضور الجلسة التى نوقشت فيها هذه القضية ، وإلى الدرجة التى جعلت عشرة نواب يتقدمون بأرائهم إلى اللجنة التى شكلت لدراسة الموضوع ، وانتهت المناقشات التى شاركت فيها الحكومة باصدار القرارات التالية (١٦) ، والتى نود قبل بسطها ، الإشارة إلى فكرة على درجة كبيرة من الأهمية وردت فى مقدمة التقرير الخاص بهذه القرارات .

فقد ورد ما يشير إلى تقدم وعى واضح فى الدور المنوط بالتعليم اجتماعيا فى القرن التاسع عشر ، فكثيرون كانوا يتصورون أن مناقشة القضايا السياسية والاقتصادية هى وحدها ذات الخطر والأهمية ، ذلك

أن مناقشة قضايا التعليم هي كذلك ذات أهمية وخطر ، ومن هنا يجىء شكر (شريف باشا) للمجلس على أن اشتغاله بما يسمى «بمواد جسيمة المنافع للوطن وساكنيه» فانهم تناقشوا كذلك فى مسائل التعليم .

لكن لماذا اعتبرت مناقشة قضايا التعليم من الأمور ذات الخطر والأهمية بحيث يجب أن تحتل موقعا ممتازا فى اهتمامات مجلس النواب ؟

هنا ينبه التقرير إلى أن معيار التفاضل والتمييز بين الناس فيما سبق من سنوات ، كان يستند إلى «الحسب والنسب» ، أما فى هذا الوقت ، أو بمعنى أصح ، ابتداء منه ، فإن المعيار قد أصبح يتركز فى مدى ما يحصله الانسان من المعرفة ومن العلوم «ومن المعلوم للجميع أنه من الزمن الأول فى أغلب البلاد النسب والحسب وبعض الخصايل المحسوسة كانت كافية لشهرة الانسان فى ملكه ويين أمثاله ، وكان يوصل بهم إلى المناصب العالية والمهمة ، أما فى وقتنا هذا ، الخصايل المعنوية المقتبسة من تحصيل العلوم والفنون النافعة هي التى تولى شأن الانسان وتميزه بين أقرانه وتشرف حسبه ونسبه وتجعله نافعا لوطنه» .

١ - طلب تقرير اللجنة أن تنشأ مدرسة بكل مديرية وكذلك مصر (القاهرة) والاسكندرية ودمياط ورشيد والسويس والعريش والقصير ، لكن الحكومة طلبت تأجيل انشاء مدارس فى

السويس والعريش والقصير إلى ما بعد الانتهاء من المدارس
فى المناطق الأخرى حيث أن المناطق الأولى (بعيدة) - فى ذلك
الزمن - ، ومن باب التدرج فى عملية الانشاء .

أما بالنسبة للقاهرة والاسكندرية فإن بهما مدارس كثيرة ، قياسا
إلى غيرهما من المناطق وتتفق عليها الحكومة بمبالغ كبيرة ، ومع ذلك
فسوف تعمل على تنظيم عدد من المكاتب الأهلية ورفع مستوى التعليم
فيها حتى تتسق مع الاتجاه العام المطلوب . وقد وافق المجلس على رأى
الحكومة فى هذا الشأن (١٧) .

٢ - وجوب أن تكون المدارس المنشأة بجوار السكة الحديدية حتى
يتيسر للطلاب والمعلمين والعاملين الوصول إليها . أما بالنسبة
للمديريات التى لم تكن بها سكة حديد ، فيراعى اختيار المناطق
التي ستقام بها مستقبلا .

٣ - وإذا كنا قد أوضحنا فيما سبق من أفكار تقدما ملحوظا فى
مجال (تكافؤ الفرص) بحيث تفتح المدارس أبوابها لمختلف
المواطنين بغض النظر عن الفروق المالية أو العرقية ، فإننا نجد
هنا خطوة أخرى إلى أمام حيث يجئ بوجه آخر من وجوه
المساواة ألا وهو الوجه الدينى ، فقد ذكر التقرير «بأن الدخول
فى تلك المدارس يكون من عموم الناس بالرغبة من دون
استثنى اسلام وقبط ، غنى أو فقير» ، والشرط الوحيد هو ألا
يزيد عمر المتقدم عن سن ١٤ سنة .

ولم تنف المسألة عند حد التكافؤ فى القبول بين المسلمين والأقباط ، بل حرص التقرير على معالجة مسألة تعليم (الدين) فى المدارس ما دامت تجمع بين عنصرى الأمة ، ولذلك نص على تعليم الطالب ما يخص الدين الذى ينتمى إليه «فيلزم تخصيص محل مخصص لأولاد الأقباط واستحضار من يلزم من القسس من طرف بطرك الأقباط لتعليمهم ما يلزم ابتداء فى الديانة» أما بالنسبة لسائر العلوم والمواد ، فـ «يكون عموماً أى اسلام وأقباط مع بعضهم ، حيث جميعهم أولاد الوطن» .

وقد أبدت الحكومة استحسانها لهذا المبدأ وموافقتها على دخول القسس المدارس لتعليم الديانة المسيحية لأبناء الأقباط «لأن الاعتراض فى الأمور الدينية مغاير للعدل والانصاف والمدنية» (١٨) ..

هـ - برز مبدأ آخر جديد على التعليم المصرى ، ألا وهو (المشاركة) فى الاتفاق على التعليم لاعتبار عملية التعليم عملية (قومية) لا ينبغى أن يترك أمر الاتفاق عليها على الحكومة وحدها ، وقد تمثلت هذه المشاركة فى جانبين :

الأول : يتصل بمسألة ملابس التلاميذ وفقاً للعادة الجارية حتى ذلك الوقت من قيام الدولة بكسوة التلاميذ ، فهنا ينص على أن واجب الحكومة سوف يقتصر على «المحتاجين منهم» . أما الآخرون «الغير محتاجين فتكون ملابسهم من طرف أهاليهم» على شريطة أن تكون مماثلة لما تقرره الحكومة للأولين» .

الثانى : يتصل بعملية الانشاء نفسها وما تتطلبه من انفاق ، فالصرف هنا لا يكون من خزانة الدولة وإنما من (أوقاف) وقفها أهل الخير للاتفاق منها على سبيل البر ، وبالإضافة إلى ذلك يفتح الباب لتبرعات الأهالى «فإذا كان أحد من أهل الوطن يريد اعطاء وترتيب شئ للمدارس المذكورة فلا يحرم من ثواب ذلك» (١٩) .

تلك كانت هى أهم أفكار قرارات مجلس شورى النواب والتي وافق عليها الخديو اسماعيل فعلا ، وكان من الضرورى بعد ذلك أن تتخذ الاستعدادات اللازمة للتنفيذ ، وهذا ما بدأ فيه فعلا (شريف باشا) ، فبدأ حركة الترميم والاصلاح أولا للمباني التى يمكن استخدامها كمدارس فى القاهرة والاسكندرية ، وبدأت عملية تجميع البيانات الخاصة بايراد (جفلك الوادى) الذى أوقفه اسماعيل للاتفاق منها على المشروع ، وكذلك بيانات الأقاليم وما تحتاجه من مدارس .

لكننا لا نستطيع أن نغفل أن ما قرره مجلس النواب كان مجرد (أفكار) تحتاج بالضرورة إلى خطوة أخرى ترسم مسارات التنفيذ والاجراءات اللازمة لتطبيق هذه الافكار وتحويلها إلى واقع تعليمى حى يعيشه الناس .. هنا ظهر (على مبارك) على مسرح التعليم ليسعى إلى هذا ويخطو بالتالى أولى خطواته كرائد للتعليم المصرى الحديث بجوار سابقه رفاة الطهماوى .

مشروع على مبارك :

صدر بهذا المشروع قرار عرف فى التاريخ التربوى باسم (لائحة رجب) حيث عقد اجتماع اللجنة التى بحثته فى ١٠ رجب سنة ١٢٨٤هـ، وإن كان تاريخ صدور القرار قد جاء متأخرا عن هذا التاريخ، فى السادس من محرم عام ١٢٨٥ هـ / ٢٩ ابريل سنة ١٨٦٨ م .

ومن الملاحظ على التشكيل الأول للجنة أنها ضمت عددا من كبار العلماء وموظفى الدولة ويكفى أن نعرف أن منهم رفاعة الطهطاوى ومحمود الفلكى ومن ماتهم ، لكن على مبارك ، باعتبار الموقع الوظيفى الذى عينه اسماعيل فيه وهو «وكيل ديوان المدارس» ، رأى أن (قومية) المشروع تستدعى أن ينضم إلى اللجنة بعض من «أعيان البلاد» حتى لا تقتصر على رجال العلم والادارة الحكومية فقط .

والمستقرىء لهذا المشروع يستطيع أن يلمس كيف أن الفكر التربوى المشكل لظهير مشروعات التطوير يسير بالفعل على طريق التقدم والنمو الفكرى ، وعلى سبيل المثال ، فهو لا يختص هذه المرة بمجموعة من المدارس بعينها بل يطمح إلى أن تمتد مظلة التطوير «جميع المدارس والمكاتب سواء بالقرى أو بالبنابر» ، وإذا كان يتبادر للبعض أن يتصور أن المسألة مقصود بها مجرد هيمنة وسيطرة الدولة ، إلا أننا نقرأ فى نفس الجزء الخاص بنطاق الهيمنة بأن الغرض هو أن «تكون تحت أصول تنظيمية وترتيبات حسنة منتخبة وامتحانات سنوية وملاحظات

وتفتيشات من طرف الحكومة وهذا لتحسين حالهم واستقبالهم ومنفعتهم
الخصوصية العائدة اليهم مع المنفعة العمومية على الحكومة من تهذيب
رعاياها وإصلاح حالهم ووجود التعاون بينهم ومعاونتهم لأوطانهم .

بل إن هذا الاتجاه إلى الاقرار بالاشراف الحكومى ، يعد نقلة
خطيرة فى تاريخ التعليم فى مصر على مر العصور ، فمن المعروف أن
التعليم نشأ منذ القدم لا على أنه شأن من شئون الحكومة ، بل على أنه
شأن من شئون الناس وأن كان هذا لم يمنع بطبيعة الحال أن تسهم
الفة الحاكمة بجهدا فى هذا الشأن ، ولكنه لم يكن بصفتهم الرسمية
بل بصفة شخصية . حتى جاء محمد على فأرسى حجر الأساس لنظام
تعليمى تنشئه الدولة وتشرف عليه وتسير كل صغيرة وكبيرة فيه . ومع
ذلك فقد ظل قطاع التعليم الأهلى المتمثل فى آلاف الكتاتيب المنتشرة فى
مختلف قرى مصر ونجوعها ، فضلا عن مدنها ، فقد ظل بعيدا عن
السيطرة الحكومية . ومن هنا فإذا وجدنا مشروعا مثل هذا الذى
أشرنا إليه ، فمعنى هذا اتساع مظلة الاشراف الحكومى لتشمل
مؤسسات التعليم المصرى جميعها .

لكن اتساع دائرة السيطرة كىما ، استتبع تغييرا ملحوظا فى
مفهوم السيطرة والهيمنة ، فقد كان مستحيلا ، مثلا ، على الدولة أن
توالى الاتفاق بنفسها على هذا الكم الضخم من الكتاتيب ، ومن ثم فقد
عاد هذا المشروع ليؤكد على مبدأ (المشاركة فى الاتفاق) ورسم مجالاته

بحيث يتعاون الأهالى والحكومة معا فى هذا الشأن . فهناك مدارس تكون عمارتها على نفقة عدد من (الأوقاف) التى لها دخل ، فإذا كان الوقف عديم الإيراد وكانت فى أماكن جيدة ومواقع ممتازة ومؤهلة لاستقبال الطلاب من حيث القرب «فإن عمارتها تكون من الاحسانات الخيرية وتحبى مكاتبها ومدارسها» . أما ما يستدعى الحال تجديده بقرى الأرياف من المكاتب الابتدائية «فتكون تكاليف بنائه وتعميره على طرف القرى والفواحي المنشئ فيها» .

ونادى المشروع بتطبيق نفس المبدأ بالنسبة للمدارس الأهلية التى تنشأ فى مراكز المديریات «فتكون تكاليف بنائها على طرف الجهة التابعة لها» .. أما بالنسبة للمفروشات والأدوات كلها فى مكاتب القرى ومدارس المديریات «فيكون على طرف أهالى التلامذة» . وحتى ما يخص المعلمين الذين كانوا يسمون «العرفاء والمؤدبين» فإن رواتبهم تكون «من طرف أهالى المتعلمين» ، بينما معطو المدارس المركزية تكون رواتبهم من الدولة «بخلاف الماكولات والمشروبات والأدوات تكون على طرف أهالى المتعلمين حيث أنهم جميعا مقيمون بالمدارس المذكورة» .

ومن أجل رسم الطريق التنفيذى للإصلاح ، قسم المشروع المدارس إلى ثلاث فئات :

القسم الأول : فيما يختص بمكاتب المدن الكبيرة :

وجد بالقاهرة ما يقرب من ٢٢٢ مكتبا ، تتفاوت مستوياتها وسعتها

تفاوتا كبيرا ، ولهذا حرص المشروع على «جعل المكاتب المذكورة فى أسلوب واحد لاقامة الأطفال بها لموافقة الصحة والتربية على صورة صالحة ومن هنا ، فقد اقترح ما يأتى :

- المكاتب الصغيرة مثل كتاب مقام فى دكان أو ما شابه ، ويكون المكان ضاراً بالصحة ولم يعدده صاحبه أصلاً كى يكون محلاً للتعليم ، يجب إلغاؤها «حيث لا يكون فيها صلاحية لكث الأطفال بها» ولا مانع من نقل من كان بها من أطفال إلى مكاتب أخرى معدة لذلك ، ويكون ذلك بموافقة أهاليهم .

بل إن مبدأ الإلغاء امتد ليشمل كذلك المكاتب التى أعدها واقفوها للتعليم ولكنها أصبحت غير لائقة صحياً وليس لها إيراد ينفق منه على إصلاحها أو لها إيراد لا يكفى لذلك .

- أما المكاتب التى كانت قد خصصت لعلم بعينه من العلوم الشرعية وانقطع العمل بها ، فلا مانع من إحيائها إذا وجد المتبرع بذلك، خاصة إذا لم يكن هناك مانع من دراسة علم آخر غير هذا الذى كان منصوباً عليه فى الوقف الخاص بها .

- المكاتب الكبيرة التى كانت تابعة للحكومة وعدد أطفالها من سبعين فما فوق ، يعين لها معلمون ويعلم بها الخط والحساب «وتطبيقه على التجارة» - لاحظ هذه الزوج العملية التطبيقية فى التعليم - ، والصرف والتاريخ والجغرافيا وأحد اللغات الأجنبية وما يلزم من كتب

الآداب . ونفس الشيء بالنسبة للمكاتب الكبيرة التي لا تتبع الحكومة .
- المكاتب الصغيرة التابعة للأوقاف سواء كانت حكومية أو غير ذلك
يكتفى فيها بتعليم القرآن الشريف والكتابة والقراءة وبعض الحساب .
- تعيين المعلمين والمؤدبين يكون عن طريق الدولة ممثلة في ديوان
المدارس .

- شرط المؤدب (المعلم) أن يكون حسن الأخلاق والصفات وله أهمية
وقدرة لتعليم القرآن الكريم كما يجب أن يكون ، وأن تكون له دراية
طبية بأمور الدين وأن يحسن الخط ويحسن الأبواب التي سيكلف
بتعليمها من علم الحساب .

- التحاق الأطفال بالمكاتب الصغيرة لابد أن يكون «بالرغبة» ، فإذا
ما انتهوا منها وجاء دورهم في الانتقال إلى المكاتب الكبيرة فإن ذلك
أيضا لابد أن يكون «بالرغبة» .

- لابد من صرف مكافأة تفوق للطلاب النجباء معظمها أدوات
وكتب، فضلا عن عزف الموسيقى !!

- لا تعطى الكتب المقررة على الطلاب مجانا «وتعطى لمن يلزم لهم
من الأطفال بالثمن وتتحصل أثمانها بمعرفة المؤدبين لخزانة ديوان
المدارس» (٢١) .

- يمنع من دخول المكاتب الأطفال الذين بهم أمراض منفرة أو
معدية ، ولا يضر وجود عاهات غير معدية كالعمى والعرج .

- من الضروري تخصيص طبيب صحة للمرور على المكاتب «لينظر في النظافة العمومية وصحة الأولاد» .

القسم الثاني ، في تنظيم المكاتب الأولية بالقرى والبنادر :

وإن نكرر هنا ما سبق أن ذكرناه من حيث تمويل هذه الفئة من معاهد التعليم ، فالمشروع يكمل الأمر كله على القرية ككل وعلى أهالي التلاميذ بالنسبة لمصروفاتهم التعليمية ، لكن ما يستوقفنا هنا عدد من الأفكار والمبادئ التربوية التي إذا قسناها بمستوى العلم التربوي والتفسي في تلك الفترة فسوف نجد أنها مثلت مستوى متقدما للغاية من العملية التربوية والنفسية ، نذكر من ذلك على سبيل المثال :

- المبنى المدرسي ليس مجرد مكان للإيواء ولكنه جزء أساسي لا تكتمل العملية التربوية إلا بحسن إعداده وتهيؤه بالفعل لعملية التعلم والتعليم ، ولذلك نص المشروع على أن «التعليم يقتضى أن تكون محاله حسنة الموقع لطيفة المبنى تأنس بها نفوس الأطفال المقيمين بها أكثر ساعات النهار ومدة سنوات ، فينبغي أن تكون على بناء حسن برسم مخصوص يعمل لذلك بمعرفة ديوان المدارس» .

- بالنسبة لتحديد أوقات الدراسة من حيث الأيام والساعات فقد ترك الأمر لإرادة المعلمين القائمين بالعمل ، ذلك أن المهم هو (المستوى) المعين المطلوب من الطلاب أن يحصلوه ، والأكثر من ذلك مدعاة للاعجاب والدهشة لمستوى التقدم الفكري التربوي ، ذلك النص الذي

يبين أن فلسفة نظام الساعات المعتمدة يكاد يكون مشارا إليه بغير اسمه ، فلا يحدد للتعليم بالنسبة لجميع الاطفال ساعات معينة بل تكون الأولاد تحت احتياجات أهاليهم ، وإنما «يكون المكتب فى جميع ساعات النهار المدة للتعليم مفتوحا والمؤدب حاضرا للتعليم والملاحظة» (٢٢) .

- كذلك يضاف ما سبق أن أشرنا إليه بالنسبة للشروط اللازم توافرها فى المعلمين ، نجد المشروع يعالج قضية العديد من الفقهاء الذين كانوا قائلين بالعمل بالفعل ، فهؤلاء اشترط أن يكون بيد الواحد منهم «شهادة تدل على رضا أهل القرية عنه وأن يكون محكوما فى هذه الشهادة بلياقته للتعليم على هذا الوجه من أعيان الناحية وأهل العلم الموجودين بها أو بمجاورتها» : ولا يكتفى بهذا بل لابد أن يصدق على هذه الشهادة «مندوب من طرف ديوان المدارس حتى لا تكون هناك شبهة مجاملة ، ولا نظن أن مثل هذه الفكرة لها مثل فى أى نظام سابق أو حال ، فكرة أن يشهد الجمهور ، لا علماء التربية فقط ، بأهلية المعلم لحسن التعليم !!

- ولا يتوقف إعجابنا ودهشتنا عند حد فيما يبدو ؛ فالجزء الخاص بالامتحانات يجئ تحت عنوان (فى تشويق الاطفال) فهو مناسبة سعيدة للجميع وليس فرصة للارهاب والتخويف ، فامتحان الطلاب يتم على أيدي معلمهم كالعادة ، ويشترك فى الامتحان «الفقهاء المجاورة وأهل

الفضل بحضور عمد الناحية ووجوه البلد لتعلم درجاتهم» ، فكان المسألة أشبه بالمسابقات الرياضية ، تكون على الملا ويشترك فيها فريق من المتخصصين والمختصين ، وبالنسبة للثلاثة الأول تعمل لهم «زفة تفرجية» ، وذلك «لتشويق أطفال» وطنهم وإحياء قلوبهم فى نظير كسبهم المهارة ورجاء عود النفع منهم على بلادهم .

القسم الثالث : فى تنظيم المدارس المركزية التى تنشأ فى مراكز المديریات :

وبالنسبة لهذه الفئة أشار المشروع إلى انشاء أربع مدارس مركزية فى بنادر مديريات وجه بحرى ومثلها فى بنادر وجه قبلى . أما مدارس وجه بحرى فتنشأ فى طنطا - الزقازيق - المنصورة - الجيزة . هذا بخلاف المدارس القائمة فى القاهرة والاسكندرية . أما مدارس وجه قبلى فتنشأ فى : بنى سويف - المنيا - أسيوط - قنا .

ومواد التعليم فى المدارس المركزية هى :

أولا - اللغة العربية من نحو وصرف ومطالعة وانشاء وعقائد التوحيد وواجبات العبادة والأدب .

ثانيا - لغة افرنجية تركية أو غيرها بقراءة كتبها المختصرة .

ثالثا - مبادئ الجغرافيا والتاريخ .

رابعا - أصول الحساب وتطبيقه على التجارة ومبادئ الهندسة وتطبيقها على المساحة .

خامسا - نبذة فيما يتعلق بالحيوانات والنباتات الأهلية ومقدمة لفن الزراعة .

سادسا - تعليم الخط والثلث والنسخ والرقعة والرسم .
وما يلفت نظرنا فى هذه المقررات ، أن تجئ دراسة الحساب بغرض نفعن معيشى ، وليس مجرد أرقام صماء وضرورة توظيفه فى (التجارة) وكذلك بالنسبة للهندسة وأهمية تطبيقها على المساحة ، فهذا عمل نفعى تطبيقى لبلد يعيش على الزراعة . ومن هنا تجئ أيضا أهمية دراسة (فن الزراعة) مما يكسب هذا المقرر طابعا تطبيقيا عمليا ، فهو ليس دراسة (للعلم) وإنما دراسة (لفن) .

وحرص المشروع على تنبيه المعلمين إلى أن الغرض الأسمى من عملية التعليم هو «اكتساب أبناء هذا القطر الأدب وحسن السلوك والحصول على ما يوجب اصلاح شأنهم وشأن أهاليهم ليفوز الوطن بثمره التقدم لأبنائه جميعا فى التربية واتساع دائرة المعارف . ومن أجل هذا فمن الضرورى ألا يستعمل المعلمون من الأساليب والأدوات إلا ما يساعد على «ما تقوى به حواسهم وقواهم العقلية» ، وهذا يحتم أن يتجنبوا الأمور المؤدية إلى سوء الأخلاق مثل «السب والضرب وما أشبه مما يوجب الجفاوة ، وأن يعاملوا الأطفال معاملة الأبناء» ، فهم عوض هؤلاء الأبناء «فبناء على ذلك ينبغى من الآن فصاعدا للمؤدبين أن يقتصروا فى التأنيب على النصائح الحسنة للولاد وتفهمهم عواقب

الأخلاق الحسنة ونتائجها العائدة - ونتائجها العائدة - عليهم
بالإصلاح ليتعودوا عليها من زمن طفولتهم ، مع ملاحظة أطوارهم
وحركاتهم فى داخل المكاتب ، فبهذا لا يحصل وقوع الأطفال فيما لا
ينبغى ولا يحتاج الحال إلى سب ولا ضرب» (٢٢) .

أما من الناحية التنفيذية ، فقد أتاحت الفرصة لهذا المشروع أن
يبدأ خطوات عملية تشخصه واقعا على أرض الحياة التعليمية فى
مصر، لم تتج لما سبقه . لكن المشكلة الكبرى التى نراها هنا ورأيانا
فى العهد السابق ، وسوف نراها فيما يلى من عهود ، هى أن أى
مشروعات لتطوير التعليم دائما إما أن تظل حبيسة الأوراق التى كتبت
عليها ، وإما أن تعرف الطريق إلى التنفيذ ، ولكنها تصاب بالسكتة
القلبية ، أو الموت البطئ أو ما شابه ذلك من أحوال كلها تنبئ بشئ
واحد وهو أن (التراكم) فريضة غائبة ، وحلم عسير التحقيق ، والتراكم
المعرفى كما نعلم هو طريق النمو والتقدم ، وكذلك فى مجال التطوير
والإصلاح ، هو طريق تبديل الأحوال وتغيير الشئون نحو ما هو
أفضل.

وهكذا رأينا بالفعل ، على سبيل المثال عددا من المدارس المركزية
يتم انشاؤها ، وعددا من الاجراءات تتخذ بغية التوجيه والتفتيش
وتحسين الأوضاع ، وبعضها من المبادئ التى بشرت بها لائحة رجب
١٢٨٤ هـ تعرف طريقها إلى النور ، لكنها أجزاء من هنا وأجزاء من

هناك تفتنق بذلك الغاز السام الشهير : الامكانات ، والتراخى ، ولا نستطيع أن نحمل هنا جهاز التعليم المسئولية ، ولكنها (السياسة) الملعونة التى كانت تكتوى مصر بنارها ، ما كان لها أن تترك التعليم فى تحركه نحو تحقيق الآمال المعقودة عليه حتى تهب عليه بصورتها العاصفة التى تدمر وتهدم ولا تبنى وتعمر !!

التطوير الشامل عام ١٨٨٠ :

من الملاحظ على مختلف مشروعات تطوير التعليم السابقة حتى الآن، أنها تقتصر على وجه التقريب على تعليم المرحلة الأولى ، بل على صورة ومستوى واحد منه ألا وهو ما سمي فيما بعد (بالتعليم الأولى) دون تعرض للتعليم الابتدائى والتعليمين الثانوى (التجهيزى) - حسب تسمية ذلك العهد - والعالى (الخصوصى) - أيضا حسب تسميته فى ذلك الوقت - لكننا نجد فى عام ١٨٨٠ مشروعا أضخم من أى مشروع آخر شهده تاريخ التعليم فى مصر حتى ذلك الوقت يتناول مختلف جوانب التعليم ومراحله فى نظرة كلية شاملة .

إن ذلك المشروع يكاد يكون ممثلا لما يسمى (بصحوة الموت) ، والقياس مع الفارق ، فهو يمثل أعلى درجة من درجات الطموح وعمق التحليل ويعد النظر ، يحاول أن يتسق مع تلك المعروفة الوطنية الرائعة التى بدأت الأرض المصرية تشهدها من نمو للوعى الوطنى ويلوغ المد الثورى درجة قصوى تمثلت فى (الثورة العربية) ، لكنه فى نفس الوقت،

كان قريب المسافة من ذلك الإعصار المدمر تمثل في الاحتلال البريطاني الذي كانت بشائره قد بدأت بعد ذلك بعام إلى أن بدأت طلائعه بضرب الاسكندرية فى يولية ١٨٨٢ ، ثم عساكره تجيء إلى القاهرة قبل أن ينصرف هذا العام لتدخل مصر فى مستنقع الاستبداد والاستغلال .

كان ناظر (وزير) المعارف الذى رأس اللجنة الخاصة بخطة التطوير هو على (باشا) ابراهيم ، وكان رياض (باشا) هو رئيس الوزراء الذى تبنى الخطة ، كما نلاحظ وجود (دور بك) الخبير السويسرى فى التعليم والذى ترى بصماته واضحة فى تقرير اللجنة ، فضلا عن عضوية رجل الفكر الكبير (عبد الله فكرى) ، واثنين آخرين من الأجانب ، ومجموع اللجنة سبعة أعضاء ، أى أن التشكيل الأجنبى يكاد يقرب من نصف الأعضاء ، ولم يكن هذا غريبا ، فقد كان الاضطبوط الأجنبى يمتد ليسيطر ويهيمن حتى أصبح اثنان منهم يتوليان أهم الوزارات فى مصر حتى قبل إعلان الاحتلال العسكرى !!

والتقرير يبدأ بمقدمة عامة (٢٤) عن سوء حال التعليم فى ذلك الوقت سواء من حيث الانتشار كما أو من حيث الحال نوعا ، وبداية السوء هى فى تعليم المرحلة الأولى بحيث يمتد إلى ما شاء الله ، فالمدارس الثانوية (التجهيزية) تضطر لقبول خريجين ضعفاء من الابتدائى ، ويحدث نفس الشيء بالنسبة للتعليم العالى ، إلى أن تتلقاهم

الحكومة لتوظيفهم وهم نتيجة سلسلة متصلة من الإعداد الهش والتكوين المضطرب ، وكيف أن أهم العوامل المسنولة عن ذلك هو نقص الأموال ، وكذلك ندرة المعلمين وخاصة من هؤلاء الذين يعرفون (طرق التعليم) «فبالنظر لما ذكره والمنافع العائدة على الانسان من التعليم ينبغي اتساع دائرة المعارف بين جميع أهالى الديار المصرية وسريانها بالتدرج حتى تصل إلى أهالى الأرياف ، لكى توجد عند ذرياتهم المستجدة احتياجا إلى التعليم وإحساسا بما لهم من الحقوق الوطنية وما عليهم من الواجبات فى حق أنفسهم وحق عائلاتهم وحق الحكومة ، وهذا الاحساس لا يوجد الآن فى أى جهة من جهات هذه الديار إلا قليلاً» .

هذا الوعى الغائب إنما يتم علاجه بأن تغزو المدارس كل رجااء من أرجاء البلاد ، وفى نفس الوقت وجوب توفير رأى عام مساند ليولد الاحساس بضرورة التعلم والتعليم ويحث عليه ويوجهه فى الطريق المستقيم ، فالمهمة مهمة (قومية) ولن يتوافر لهذه الصفة إلا بأن ينهض الجميع ، كل فى دائرة اختصاصه لكى يشارك بجهده فى المساندة «ويجب على جميع أرباب الوظائف الميرية على اختلاف طوائفهم ورتبتهم ومصالح كل منهم أن يعظوا الناس ويحثوهم على ضرورة انتشار المعارف بينهم ومساعدة تلك المدارس بالرغبة والميل الكلى لها ، ولا

يمكن الوصول إلى تمام نوال هذا المشروع إلا بواسطة اجتماع جميع القوى المتعددة مهما كانت ضعيفة بانفرادها» (٢٥) .

إن هذا النص مهم للغاية ، وافتقاد هذه المساندة والمشاركة المتعددة من الرأى العام فى أى خطة للنهوض التعليمى والتطوير التربوى كفىل بأن يسهم - ضمن عوامل أخرى لا شك فيها هى أيضا - فى العصف بالآمال المبتغاة .

وسوف نحاول فيما يلى - بقدر المستطاع - بيان خطة التقرير فى تطوير التعليم فى مختلف مراحله وجوانبه :

أولا : التعليم الابتدائى :

يزود التقرير القارئ - لأول مرة فى تاريخ التعليم - بإحصاءات سكانية ليربط بينها وبين من فى سن التعليم ، والأعداد الموجودة بالمدارس فعلا وما يتصل بكل هذا من نسب ومتوسطات تكفى إلى حد كبير لإعطاء صورة واقعية كمية .

وعلى سبيل المثال ، وفى قاعدة البناء التعليمى تقوم مكاتب القرى والنواحى ، وقد بلغ عددها طبقا لآخر احصاء وهو الذى أجرى عام ١٨٧٨ ، ٥,٣٧٠ مكتبا ، ولما كان عدد السكان قد قدر بـ ٥,٥١٠,٢٨٣ نسمة ، فيكون لكل ١,٠٢٨ نسمة مكتب واحد . وبلغ عدد التلاميذ ١٣٧,٥٥٣ تلميذا ، فيكون متوسط عدد تلاميذ كل مكتب ٢٥ تلميذا أو تلميذ واحد بين كل ٤٠ نسمة . وإذا قدرنا عدد الأطفال الذكور الذين

وصلوا إلى سن التعليم بـ ٣٣٤,٠٠٠ طفل رأينا أن ٤١٪ منهم يتلقون التعليم الأولي و ٥٩ ٪ محرومون (٢٦) .

والحق أن هذه النسب إذا كانت قليلة بمعيار العصر الحاضر ، فإننا إذا قسناها بما كان شائعا وقائما فى ذلك الوقت لوجدنا أنها - إلى حد ما - طيبة .

وليست المشكلة فى العدد وحده ولكنها تكمن فى أن التعليم القائم «محدود جدا» ، اذ كان يقتصر على حفظ القرآن والقراءة والكتابة ، هذا فضلا عن أن «طريقة التعليم تحتاج إلى اصلاح كبير» . أما السبيل الذى اقترحه التقرير لتطوير هذا التعليم ، فيتمثل فيما يأتى :

١ - إنشاء مدرسة لإعداد المعلمين حتى لا يستمر الوضع القائم الذى يقوم على فكرة مؤداها أن كل من يعلم علما ، يقدر أن ينقله تعليما للآخرين ، وهى فكرة خاطئة فلايد من تعلم المعلم بعضا من علوم التربية والنفس ، ولا بأس من أن تضم المدرسة المقترحة ، مدرسة دار للعلوم التى كان على مبارك قد أنشأها عام ١٨٧٢ لإعداد معلمى العلوم التى تدرس بالعربية .

٢ - تقسيم المدارس الابتدائية بالأقاليم إلى ثلاث درجات نظرا لتفاوت حاجات الأهالى أنفسهم فإن حاجات الأهالى فى المحافظات وعواصم المديرىات غير حاجات الأهالى فى المدن الزراعية الصغيرة ، وهذه بدورها تختلف عن حاجات الناس فى القرى والكفور .

ومن أدعى النقاط مدعاة للإعجاب هو ذلك الوعي الذى توافر بضرورة ارتباط التعليم بالاحتياجات البيئية بحيث لا يكون نمطا موحدا فى كل الأماكن «وفى الجهات التى يشتغل أكثر أهلها بالزراعة تلقى على التلاميذ دروس فى المساحة والزراعة والتاريخ الطبيعى المطبق على الزراعة ، وفى الجهات التى يشتغل أكثر أهلها بالتجارة يتعلم التلاميذ الحساب التجارى والخط وامساك الدفاتر ، ويتلقون معلومات فى التجارة والصناعة» (٢٧) .

ومن هنا ، تنشأ مدرسة ابتدائية أولية (من الدرجة الثالثة) لكل قرية أو لمجموعة من الكفور يتراوح عدد سكانها بين ألفين وخمسة آلاف ، ومدرسة ابتدائية من الدرجة الثانية لكل عاصمة مركز أو مدينة يتراوح عدد سكانها بين خمسة وعشرة آلاف ، وفى القاهرة والاسكندرية وفى حواضر المحافظات والمديريات الكبيرة تنشأ مدرسة ابتدائية راقية (من الدرجة الأولى) على الأقل لكل عشرة آلاف نسمة .

ويتم التأكيد هنا أيضا على «إن الحاجة ماسة الى أن يساهم الأهالى مساهمة فعالة فى إنشاء وصيانة مدارس التعليم الابتدائى التى ستنشأ فى بلادهم» .

ثانيا : تعليم البنات :

افتتحت أول مدرسة بمصر لتعليم البنات بالسيوفية عام ١٨٧٣ ، هذا وفى الوقت الذى بلغ فيه عدد التلميذات فى التعليم الأجنبى سنة

١٨٧٨ - ٤,٦٢٥ بنتا ، بلغ عددهن في المدرسة السيوفية ٢٤٨ تلميذة!!
والأشد غرابة أن تبدأ المدرسة سنة الانشاء بـ ٢٢٦ تلميذة يقزأيدن في
العام التالى إلى ٢٠٥ ، ثم يبدأ التناقص إلى أن يصل عددهن إلى ٢٠٦
سنة ١٨٨٠ ، مما جعل (نور بك) يقول فى تقريره «إذا توافق لهذه
المدرسة إدارة على شىء من الذكاء ، ولكنها رفيعة شمعاء ، واستبعدت
بعض الدروس غير اللازمة ، بل غير الملائمة أحيانا لمعدات واحتياجات
البلاد لأمكن السير بهذه المدرسة دون مشقة ولا استطاعت أن تثير فى
فتياتها الميول الطبيعية اللازمة ولأمكنها أن تستعيد ثقة الأهالى، حتى
إذا افتتحت مدارس أخرى امتلأت بسرعة وسهولة» (٢٨) .
وكانت قد أنشئت مدرسة أخرى بالقريبة عام ١٨٧٥ ، ضمت بعد
ذلك إلى السيوفية .

وإذا كانت اللجنة الخاصة بالتطوير قد لاحظت فى الأخرى أن هذه
المدرسة لا تقوم بالخدمات التى كانت تنتظر منها ، ولا يهتم بها أهل
القاهرة إلا قليلا ، إلا أنها أكدت أن هذا الفشل «أزمة عارضة» وأن
هناك إجماعا «على ضرورة الاهتمام بالنهوض بهذا المعهد» مما يتطلب
بعض التضحيات المالية من الحكومة حتى توفر للمدرسة العدد الكافى
من المعلومات ثوات الكفاية للقيام بهذا العمل الذى هو أساس المدنية
والتقدم .

واقترح أن تنشأ مدرسة أخرى فى غير القاهرة ويقتصر فى المدرستين - مؤقتا - على التعليم الابتدائى وعلى الأشغال البسيطة ذات المنفعة اليومية لإعداد ربة بيت صالحة ، وبعد ذلك يمكن الإكثار من مدارس البنات ورفع الدراسة فى عدد منها .

ثالثا : التعليم الثانوى :

لم تكن هناك إلا مدرسة واحدة بالقاهرة وعدد من الفصول الملحقة ببعض المدارس الابتدائية . ونظرا للظروف الاقتصادية الطاحنة والاضطراب السياسى ، تناقص عدد الطلاب فى الفترة من ١٨٧٣ - ١٨٧٨ من ٢٢٣ طالبا إلى ١٨٥ فى مدرسة القاهرة . وقد لاحظت اللجنة «أن نتائج تدريس التاريخ والجغرافيا فى الوقت الحاضر تكاد تكون معدومة ، ومعلومات التلاميذ فى الطبيعة والكيمياء ناقصة» مما يوجب أن «تزداد هيئة التدريس بأسرع ما يمكن» .

كذلك رأت اللجنة «حاجة المدرسة إلى إصلاح أثاثها وأدواتها أو تجديدها إذ أنها فى حاجة يورثى لها» ، وهذه الملاحظة تنطبق على المدارس الأخرى جميعا دون استثناء .

وحينما انتقلت اللجنة إلى برامج الدراسة اعترفت بضرورة مراجعتها حيث أن هذه البرامج «تشتمل على مسائل يصعب على تلاميذ صفار السن تفهمها أو على مسائل لا فائدة منها فى مصر» .

رابعا : التعليم الفنى :

كانت هناك سنة ١٨٧٨ مدرسة باسم (مدرسة الصناعات) ، كان

الغرض منها أن تعلم خريجي المدارس الابتدائية «من قوى السلوك الطيب والجد في العمل والذكاء المتوسط الذي لا يؤهلهم لدراسة أعلى» . أما مدرسة الزراعة التي كانت قائمة فقد نالت اهتماما أكثر من اللجنة استنادا إلى ما وعته من الطبيعة الزراعية لحصر وحاجتها إلى عدد ممن يكونون على دراية بعلوم الزراعة وفنونها مما يوجب تربيهم في الحقول المجاورة على إجراء التجارب الزراعية ، فضلا عن المساعدة في أعمال الزراعة في الحقل الذي يجب أن تنشأ به المدرسة ، «ولا يعد تعليمهم منتهيا ولا تسلم لهم شهادة مدرسية إلا إذا برهنوا في امتحانات عملية على أنهم يستطيعون العناية بالحيوانات التي بالمزرعة وممارسة جميع الأعمال الزراعية بأنفسهم إذا دعا الأمر» (٢٩) .

ثامسا : التطعيم العالي :

وكان يسمى (الخصوصي) : حيث كانت هناك مدارس للطب والهندسة والصيدلة والحقوق والافسن والمساحة والعمليات ودار العلوم ، وقد شخص تقرير اللجنة وضع كل مدرسة مقترحا ما يراه لتطوير هذا الوضع ، ويدون الدخول في تفاصيل ، نقف أمام عدد من الملاحظات:

١ - لم يكن التطعيم ببعض هذه المدارس (عاليا) ، أي إلى المرحلة الثانوية ، ومن هنا كانت حكمة تسميته (خصوصي) لأنه ذو طبيعة خاصة ، مثل مدرسة (الولادة) ، على سبيل المثال ، تلك المدرسة التي ثبت «أن سلوك بعض فتيات المدرسة يحتاج إلى تقويم ، والأمر يتعلق

خاصة بالتلميذات اللاتي - ومن لا عائل لهن ولا موارد شخصية - يعتقدن أنهن لهذا في ملن من العقاب الشديد ، ومن هنا فقد دعت اللجنة إلى اتخاذ إجراءات فعالة ، ومنها - إذا دعت الحاجة - فصل أولئك التلميذات حتى يسان من في هذه المدرسة ، « فلا ينبغي أن لا نتخذنا في التلميذات - أسوة بالشبان - هواة في مجازية الكسل وسوء السلوك ، فأموال الدولة لا يجب أن يفيد منها إلا المستحقون الجديرون بها » .

٢ - عابت اللجنة كثيرا على التعليم الذي كان قائما في الهندسة ، وكان الاقتراح المقدم هو ضرورة تخلصها من المواد (الطفيلية) - حسب تعبير اللجنة - مثل العروض والبيان (١) والكيمياء العضوية .. إلخ ، ومن ناحية أخرى فإن الأساتذة الذين كان يعهد إليهم بدروس تطبيقية « ليسوا - كما هو الحال في أوروبا - من المهندسين الذين أشرفوا على أعمال من هذا النوع الذي يلقون فيه دروسا نظرية » ، ومن هذا إن تستطيع مدرسة الهندسة أن تخرج من الوحدة التي تتردى فيها إلا إذا قام (التعليم) على الدروس التطبيقية بها رجال من أهل المهنة ..

٣ - واتساقا مع الاتجاه إلى صيغ التعليم بالصيغة العملية التطبيقية ، حرص التقرير بالنسبة لدراسة الحقوق التي نعتبرها في الوقت الحالي (نظرية) ، أن يطلب من أساتذتها «أنه كلما شرح الأستاذ للطلاب نظرية قانونية عرض عليهم الأوراق الرسمية والعقود المتعلقة بها ،

ويسهل تنفيذ هذا الاجراء إذا زودت المدرسة بالأساتذة الأكفاء وبالإضافة هذا طالب التقرير «أن يصحب الأساتذة طلاب الفرق العليا من وقت : لآخر دور المحاكم لشهود العمل فيها ، ويكلف الطلاب أحيانا بالقيام ببعض الاعمال في المحاكم وأقسام الدعاوى» (٣٠).

٤ - وبالنسبة لمدرسة الآسن ، فنظرا لضعف وعي المترجمين متخرجي المدرسة بالمعاني الصحيحة للمصطلحات الفنية ، نصح التقرير بتخير مترجم قدير يجمع من مختلف المصالح والمدارس الخصوصية المصطلحات الشائعة ليتعلم طلاب المدرسة ترجمتها ويتدربون على ذلك .
سادسا : قضايا هامة :

وهي استكمال للصورة الكلية للتطوير ، تناولت قضايا مثل :
١ - تكوين مجلس المعارف الأعلى الذى يكون بمثابة هيئة استشارية تعاون وزير المعارف ، وذلك بـ «دراسة كل الاجراءات التى من شأنها ضمان حسن العمل بالمدارس وتقديم التعليم ، ووضع برامج الدراسة وبعد اللوائح ويعدلها ، ويقدم مشورته فى كل المسائل التى يعرضها عليه سعادة ناظر المعارف ..

٢ - طالبت اللجنة بتشكيل هيئة لمدرسة الوضع السين لتعليم اللغة العربية ووضع القواعد والبرامج التى تكفل الارتقاء به باعتبارها (اللغة القومية) . ونظرا للمقارنة بين «اللغة العلمية للعصور الماضية - وهى

وبحدها اللغة التي تدرس - ولغة مصرنا - فضلا عن «الطرق الفاسدة التي تقتصر في تعليم اللغة العربية على تدريس نحو اللغة الأدبية وتجارين الإعراب وإن قرئ الشعر للمهندسين والمحاسبين مثلا !! (٢١).
٢ - شددت اللجنة على ضرورة تدريس الألعاب الرياضية نظرا لما لاحظته من حالة السكون المؤسفة لطلاب المدارس ويطء حركتهم واعتلال صحة كثيرين منهم «وإذا كان من غير المستطاع إلزام التلاميذ على اللعب فلا أقل من تنمية أجسامهم بالتمارين الرياضية والمشي بخطوات بوقعية .. إلخ ، على نحو ما يجرى في مصر نفسها بنجاح كبر في بعض المدارس الحرة» .

٤ - إذا كانت العلوم - كما لاحظت اللجنة تتقدم تقدما سريعا مما يوجب العمل على ملاحقتها بالاطلاع المستمر ، إلا أنه «لا يمكن أن نرجو من المدرسين - والمعيدین خاصة - الذين - تمنعهم النظارة مرتبات متواضعة جدا أن يخصصوا منها المبالغ الكافية لشراء المراجع التي يفيدهم الاطلاع عليها» ، لهذا فقد جندت اللجنة اقتراح بعض النظار «أن تنشأ بكل مدرسة مكتبة مدرسية صغيرة» .

هذه هي أهم الملامح العامة للتقرير الضخم القطير الذي رسم خطة كاملة شاملة بغية تطوير التعليم في مصر عام ١٨٨٠ ، فماذا كانت النتيجة العملية ؟

لا نريد أن نعيد هنا ما سبق أن ذكرناه في بداية هذا الجزء ،
فمزيد التدهور وتدخل الدول الأجنبية الذي فجر ثورة عراقى وما أعقبها
من معارك غير متكافئة بيننا وبين قوات الاحتلال البريطانى ، كل هذه
الظروف نزلت «ظليرا أباييل» ترمى التعليم المصرى بـ «حجارة من
سجيل» لتجعله «كمصف مأكول» !!

الموايش

١ - حسين فوزى النجار : رفاة الطهطاوى ، القاهرة ، دار
المصرية للتأليف والترجمة سلسلة أعلام العرب العدد (٥٣)

د . ت . هـ ٤٨

٢ - حسين فوزى النجار : على مبارك ، القاهرة ، دار الكاتب
العربى ، سلسلة أعلام العرب (٧١) ، نوفمبر ١٩٦٧ ، هـ ٨٦ .

٣ - شفيق غريال : خبير سويسرى فى خدمة التعليم المصرى فى
عهد اسماعيل ، مجلة التربية الحديثة ، الجامعة الامريكية
بالقاهرة ، أبريل ١٩٣٧ ، هـ ٣٧٧ - ٣٨٢ .

٤ - جرجى زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ، القاهرة ، دار
الهلل ، دت ، ج ٤ هـ ٧٧ .

٥ - عبد الرحمن الراهقى : عصر اسماعيل ، القاهرة ، النهضة
المصرية ، ١٩٤٨ ، ج ١ ، ٢٤٢ .

٦ - دافيد لانز : بثوك وباشوات ، ترجمة عبد العظيم أنيس ،
القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٦ ، هـ ٥٧ .

٧ - سعيد اسماعيل على : المجتمع المصرى فى عهد الاحتلال
البريطانى ، القاهرة ، الانجلو المصرية ، ١٩٧٢ ، هـ ٥ .

نقلا عن دافيد لاندز (المرجع السابق) :

٨ - أحمد عبد الرحيم مصطفى : انهيار نظام الاحتكار ، مجلة

الهلال ، القاهرة ، ج ١ ، س ٧٠ ، ص ١٦١ .

٩ - أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم في مصر ، القاهرة

، وزارة المعارف العمومية ١٩٤٥ ، الجزء الثالث ، الملحقات ،

ص ٣ .

١٠ - المرجع السابق ، ص ٤ .

١١ - المرجع السابق ، ص ٥ .

١٢ - المرجع السابق ، ص ٦ .

١٣ - المرجع السابق ، ص ١٠ .

١٤ - المرجع السابق ، نفس الصفحة .

١٥ - أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم في مصر ،

ج ٢ ، ص ٢٩ .

١٦ - ملحقات ، تاريخ التعليم في مصر ، ص ٢٦ .

١٧ - المرجع السابق ، ص ٢٧ .

١٨ - المرجع السابق ، ص ٢٨ .

١٩ - المرجع السابق ، ص ٣١ .

٢٠ - المرجع السابق ، ص ٣٥ .

٢١ - المرجع السابق ، ص ٤٤ .

- ٢٢ - المرجع السابق ، ص ٤٧ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٥٨ .
- ٢٤ - نص التقرير منشور بالمرجع السابق ، ص ١٨٣ وما بعدها .
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ١٨٨ .
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ١٩٤ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .
- ٢٨ - المرجع السابق ، ص ٢١٢ .
- ٢٩ - المرجع السابق ، ص ٢٢٦ .
- ٣٠ - المرجع السابق ، ص ٢٤٤ .
- ٣١ - المرجع السابق ، ص ٢٥٩ .

الفصل الثالث

الثورة الوطنية وتطویر التعليم

مقدمة

نستطيع أن نلمح في الفترة ما بين الحرب العالمية الأولى وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ علاقة عجيبة بين (الوحي الوطني) و (الوحي التربوي) ، الوحي الأول يتمثل في قيام ثورة شعبية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى سنة ١٩١٩ ، الوحي الثاني يتمثل دائما فيما يحدث من تطوير للتعليم ، فإذا كانت الثورة الوطنية الشعبية قد تفجرت عام ١٩١٩ ، فإن حركة ضخمة ، أو بمعنى أصح (مشروعا) كبيرا للنهوض بالتعليم الشعبي (الأولى) قد سبق هذه الثورة بما يقرب من العامين ، وفي ظل مناخ سياسي أبعد ما يكون عن (التحرك) الوطني على المستوى السياسي .

وأن يسبق التطوير التربوي ، المد الثوري ، فذلك يتفق وطبائع الأمور

إذ إنه يمهّد له الطريق ويفتح الأذهان ، لكننا لانريد أن نغالى في أن هذا هو ما حدث بالنسبة لمشروع تطوير التعليم سنة ١٩١٧ ، فالفارق الزمني بين الحدثين لا يبرر أبداً أن تكون العلاقة بها صورة من صور السببية ، فضلاً عن أن المشروع لم يكن قد عرف بالفعل الطريق إلى التنفيذ ، وحتى لو نفذ ، فإن آثاره ونتائجه يستحيل أن تؤتى أكلها إلا بعد سنوات ، لكننا من ناحية أخرى لانستطيع أن نغفل - بوجه عام - دور التقدم التعليمي المتراكم عبر السنوات السابقة ، بالرغم من الإيقاع البطيء للغاية الذي كان عليه بحكم وجود الاحتلال البريطاني وقيام الحرب العالمية الأولى .

ومن ناحية ثانية ، فقد لحقت ثورة ١٩١٩ حركة نهوض تعليمي شعبي ، مما يعد أمراً طبيعياً كذلك من حيث أن التعليم بالضرورة ، إن لم يسبق الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية ويمهد لها ، فعلى الأقل لا بد له من أن يلاحقها ويواكبها . لكنه مع الأنيب الشديد ، كما سوف نرى ، لم يكن على مستوى الأحداث ، ، على الأقل في الفترة التي امتدت من صدور دستور ١٩٢٣ وحتى معاهدة ١٩٣٦ ، ويبدو - نون أن يكون ذلك تبريراً - أن التعليم بحكم أنه ، في معظم أجزائه ، جزء من نظام الدولة ، فقد عجز عن أن يواكب الإيقاع السريع لحركة الثورة بحكم (شعبيتها) .

على أية حال فلنر بعضاً من الصورة العامة للمجتمع المصرى ،
حتى نستطيع أن نفهم) ماذا حدث على أرض التعليم .

الثورة الوطنية / مقدمات ونتائج :

عندما نشبت الحرب العالمية الأولى وانحازت دولة الخلافة العثمانية
التي كانت سيطرتها السياسية من الناحية الإسمية الرسمية مازالت
قائمة ، انتهزت بريطانيا الفرصة كي تستكمل صورة السيطرة والهيمنة
على مصر ، فأنطنت بسط حمايتها على البلاد ، وأنهت حكم الخديو
عباس الثانى الذى كان فى زيارة خارج البلاد وقت نشوب الحرب ،
وعينت بدلا منه الأمير حسين كامل وسمته (سلطانا) ، والذى حل محله
سنة ١٩١٧ ، أحمد فؤاد .

وقد تلاشى بين السنة نيران الحرب الأولى كل ما يبره الإنجليز فى
الثلاثين سنة السابقة من أساليب لاجتذاب القاعدة الشعبية - من
الفلاحين - إلى صفوفهم ، وذلك أن بريطانيا ، وهى تخوض غمار نضال
مميّت من أجل حياتها لم تكن على استعداد لأن تحسب حسابا لما
سوف يترتب على إجراءاتها لإحراز النصر فى المستقبل من آثار ، ومن
ثم فلم يكن لمصر مهرب من أن تتلقى الضغط المتزايد الناجم عن تزايد
حاجات بريطانيا لمواصلة الحرب وما يقتضيه من اتخاذها لمصر قاعدة
لجيوشها الامبراطورية (١) .

وكان من الواضح أنه بات أمام الرأسمالية المصرية سبب تقاثل من أجله عند انتهاء الحرب ، وهو توفير الظروف التى تكفل لها بناء صناعة أهلية كاملة وتوفر للاقتصاد المصرى فرصة التطور السليم ، وذلك عن طريق التخلص من الاحتلال الانجليزى ، صاحب سياسة التخصيص الزراعى ، والذي وقف فى طريق تصنيع مصر ، والعمل على أن تتولى الحكم فى مصر أيد مصرية صميمة تقوم بفرض حماية دائمة للمنتجات المصرية فى مرحلتها الأولى ، وتحول دون انهيار الصناعات السابقة التى ظهرت فى ظل ظروف الحرب الاستثنائية ، وتعمل فى الوقت نفسه ، فيما يختص بمصلحة التجار ، على تعزيز التجارة المصرية وتكوين طبقة من التجار المصريين يستطيعون أن يحملوا على عاتقهم أعباء المعاملات التجارية الخطيرة بنوع إقدام دون تهور أو مضاربة ، وبأساليب عصرية تتماشى مع القوى التجارية الفعالة فى البلاد الأخرى (٢) .

كذلك كان من الواضح أن الاحتلال البريطانى كان يعمل هامدا على إبقاء المصريين فى حالة من القصور والعجز والاعتماد على الانجليز فى القيام بشئون الوظائف المهمة ، ذلك ان سياسة التعليم التى كان الانجليز يسيرونها ، لم يكن من شأنها فى الواقع أن تقضى إلى تخريج كفاءات مهمة تسد حاجة البلاد . ولقد كان الفرض من ذلك أن

يجد الانجليز على الدوام الذريعة لشغل الوظائف العليا بالعناصر الانجليزية ومن ثم يسيطرون تماما على شئون البلاد (٣) .

وفى ظل الحماية البريطانية والأحكام العرفية ، كان الطلبة هم الصوت الوحيد الذى اضطلع بالعمل الوطنى عن طريق الاضرابات والاعتقالات . وتحوت المدارس إلى ميادين للمناقشات السياسية يتحدث فيها كبار الطلبة أمام صغارهم عن خيانة حكامهم لمصر وأصبحت المقاهى والنوادرى ، حيث يجتمع الطلاب تتردد فيها الكلمات الطائشة التى تمارس تأثيرا كبيرا على السامعين الأقل حظا من الثقافة والتعليم (٤) .

وفى ثورة ١٩١٩ تصدرت الطبقة المثقفة للنضال وقادته منذ البداية وانبث أفرادها بين العمال فى المدن ، والفلاحين فى القرى يوقظون الوعى والشعور وينظمون الصفوف ، وكان الطلبة أول من فجر الثورة بأضرابهم منذ صبيحة يوم الأحد ٩ مارس ، واشترك المحامون فى الحركة منذ اليوم الأول ، وتآلفت اللجان الوطنية التى استتوت على السلطة فى المدن الثائرة بقيادة المثقفين ، كما تكونت الجمعيات السرية من المحامين والطلبة وغيرهم ، وقام الموظفون بأعظم إضراب فى تاريخ مصر الحديث ، وبلغ تأثير الطلبة فى الحياة السياسية حدا جعلهم يستطيعون بمحض القيام بأضرابات ومظاهرات ، تعريض الحكومات للخطر وإسقاطها فى بعض الأحوال (٥) .

ومنذ مصطفى كامل ومحمد فريد ، وضحت نظرة الشعب المصرى بشكل عام إلى أن عماد الاستعمار فى مصر هو الاحتلال العسكرى مهما كانت الحجج والصكوك التى يبرر بها وجوده ، وأن محور الحل هو جلاء جنوده عن البلاد ^(٦) . وبعد اشتعال ثورة ١٩١٩ ، بقى مطلب الجلاء يؤكد ذات الرفض وذات النظرة للغضب الأجنبى ، كما بقى بعد تصريح ٢٨ فبراير ١٩٢٢ يؤكد وعى الحركة الوطنية بمناورات الانجليز ، وفهمها أن حرية البلاد لاتتعلق فى الأساس باستقلال يعترف به أو لا يعترف ، ولكنها تتعلق برفع الفصب الأجنبى عنها وإقصاء أغلال القمع الأجنبى التى تطوق عنقها .

كان الاستغلال الاقتصادى واقعا ملموسا كما كان للمنشآت الأجنبية وجود مادى محسوس ، ولكن وضع مصر الجغرافى وظروفها التاريخية قد ميزا بين الجانب السياسى للاحتلال وبين الجانب الاقتصادى ، فالاحتلال البريطانى لمصر ليس مصدره فقط الرغبة فى استغلال أرضها وقوة عملها ، ولكن أساسه أيضا السيطرة على شريان حيوى من شرايين المواصلات العالمية الذى يربط بين الغرب والشرق ^(٧) .

وفى الوقت الذى كان فيه كثيرون يتطلعون إلى الحضارة الأوربية باعتبارها النموذج الذى يجب أن يحتذى من أجل النهوض ، كانت هذه الحضارة نفسها منذ العشرينات تعاني من بعض الأزمات وخاصة تلك

الآزمة الاقتصادية الخانقة عام ١٩٢٩ التي هدبت النظام والفلسفة
الرأسمالية التي تقوم عليها هذه الحضارة ، ونتيجة لذلك ، انقسمت
الحضارة الأوربية إلى تيارات متناقضة متصارعة ، كان لتناقضها
وتصارعها أثره الواضح على المسيرة الثقافية في المجتمع المصري منذ
الثلاثينات وحتى أوائل الخمسينات .

والقد تميزت فترة ما بين الحربين بكثير من القلق الفكرى ، الناتج
عن إحساس المثقفين بضرورة الجمع بين طرفين كانا لا يزالان يبدوان
وكأنهما نقيضان لا يجتمعان ، وهما الثقافة التقليدية الموروثة من جهة ،
والثقافة الأوربية المنقولة من جهة أخرى ، وكان السؤال قد بدأ يطرح
نفسه على رجال الفكر ، وهو : هل من سبيل إلى الجمع بين الثقافتين
في وحدة عضوية واحدة ، لا تتخلى عن الطابع المحلى المميز ، ولا تقصر
في مسايرة العالم المعاصر ؟ هنا كنت تجد ثلاث إجابات تصدر عن
ثلاث فئات من المفكرين وتستتبع ثلاثة أساليب في الكتابة : فإجابة
يتمسك بها أصحاب الموروث نهجا ومضمونا ، ومن هؤلاء مصطفى
صادق الرافعى ، وإجابة يريد بها أصحابها القضاء الكامل على القديم
الموروث والأخذ عن الثقافة الأوربية - علما وأدبا وتربية وأسلوب كتابة
وطريقة حياة - أخذا مطلقا غير مشروط بشرط ولا مقيد بقيود ، ومن
هؤلاء سلامة موسى . وإجابة ثالثة يحاول فيها أصحابها أن يجدوا
موقفا وسطا يجمع بين الطرفين ، فهم إذا كتبوا جاءت عباراتهم ملتزمة

قواعد الأسلوب العريى المتين ، وهم إذا فكروا حاولوا المزج بين موضوعات القديم وموضوعات الجديد ، وكان من حسن الطالع أن وقعت فى هذه الطائفة جمهرة الأعلام من رجال الفكر والأدب مثل العقاد وطه حسين وهيكىل والمازنى وغيرهم ، فلهؤلاء جميعا مجموعات من مقالات كتبوها خلال الفترة التى نتحدث عنها ، ثم جمعوها فى كتب يكفى أن تطالع أى كتاب منها ، لتجد ثقافة الغرب قد جاورت ثقافة العرب الأقدمين فى تكاتف وانسجام ، إذ قد تجد فصلا عن هومر أو شكسبير أو شلى ، يعقبه فصل عن امرئ القيس أو ابن الرومى أو المتنبى .. وهكذا (١) .

.....

ولأن هذه الفترة مثلت مدا ثوريا وطنيا هائلا ، وامتلات بثناء فكرى لم تشده مصر من قبل ، ويوسفنا أن نقول أن الفترة التالية لم تشهد أيضا مثله ، فقد زخرت الساحة بقيادة وعمالقة لم يقف جهدهم عند حد التنوير والتنوير وإنما كان كثير منهم يخط على الطريق بالفعل (نهجا) يعيظه دون غيره ، تلتف حوله (تلاميذ) و(أتباع) مكونين مدرسة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ... لأن هذه الفترة هكذا ، رأينا أن نتناول مشروعات التطوير فى فصلين ، أولهما ، وهو الحالى ، نقتصر فيه على تلك المشروعات التى تناوأت (مرحلة تعليمية) واحدة ، والثانى ، نعرض فيه لمشروعات التطوير التى حاولت أن تتناول التعليم كله كمنظومة

متكاملة ، مثلما رأينا لأول مرة فى تقرير قوميسيون المعارف عام ١٨٨٠.

مشروع ١٩١٧ لتعميم التعليم الشعبى بين طبقات الأمة :

كان (عدلى يكن) القطب السياسى المصرى المعروف وخاصة عقب ثورة ١٩١٩ واحتدام الخلاف بينه وبين سعد زغلول ، هو وزير المعارف ، عندما أصدر قرارا بتشكيل لجنة من اثنى عشر عضوا بينهم أربعة من الأجانب نوى المناصب العالية فى مصر ، بتاريخ ٣٠ من مايو عام ١٩١٧ ، وسوف نعرض للملامح المشروع الرئيسية التى انتهت إليه اللجنة فى التقرير الذى أعدته ونشر عام ١٩١٩ ، وتتصدره الآية القرآنية الكريمة من سورة الزمر : «قل هل يستوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون إنما يتذكر أولو الألباب» .

أولا - عظم شأن المشروع وشدة الحاجة إليه :

يحشد التقرير كما كبير من آراء عدد من المفكرين والمسئولين الأجانب التى تدور كلها حول المقولة القائلة بأن «طبيب الأمة الحقيقى هو ذلك الذى يصف لها أنجع وسيلة لتربية أبنائها» (١٠) .

ويخرج التقرير من استقراء هذه الآراء إلى أن «الحاجة أصبحت شديدة إلى أن يتعلم السواد الأعظم من الأمة تعليما أوليا يلائم حالهم حاجتهم إليه فى أمورهم الاجتماعية والاقتصادية ولما له من الأثر

الجليل فى شئونهم العقلية » . وأنه «قد حان الوقت الذى ينبغى أن ننهض فيه بذلك التعليم الذى أصبح من المسائل التى يجب على الحكومة أن تعنى بها وأن يبدأ فى نشره على طريقة التدرج وبموجب نظام يوضع لذلك» .

ومن المهم ملاحظة أن هذه الحركة للنهوض بالتعليم الشعبى ، جاءت لاحقة فورا لحركتين أخريين على درجة عالية من الأهمية ، أولاهما تلك التى تمثل تحرك الرأسمالية المصرية التجارية الصناعية الوليدة ، عبر عنها تقرير لجنة التجارة والصناعة سنة ١٩١٦ برئاسة إسماعيل صدقى والثانية يمثلها تقرير آخر فى الجانب الصحى لا يحظى عادة بالقاء الضوء عليه مثلما يحظى تقرير لجنة التجارة والصناعة ، والتقرير الصحى كان عن طريق لجنة برئاسة «الليفتينانت كوانيل بلفور» .

ولم تكن المسألة مسألة تزامن بين الحركات الثلاث ، وإنما الدلالة على تواهر الوعى بأن (النهوض القومى) يجب ألا يقتصر على جانب واحد من جوانب المجتمع ، وإنما يكون كليا ، ومن هنا استشهد تقريرنا برأى للجنة التجارة والصناعة ، والصحة بأن الإصلاح والتطوير فى تلك المجالات يتوقف على ما لا بد من حدوثه من تطوير فى المجال التعليمى ، تقول لجنة التجارة والصناعة .

«فإذا سنئل سائل ما حال القطر من حيث التعليم العام والتربية الخلقية ، كان الجواب أن أقل بحث فى هذا الموضوع يكفى للحكم بأن

ما يتبع الآن من الخطط فى التربية والتعليم فى مصر يقصر عن الوصول بالبلاد إلى الغرض السامى المقصود منهما وعن النهوض بها من الوجهة الخلقية ، إذ مما لا نزاع فيه مطلقا أن التعليم لم يعم حتى الآن جميع طبقات الأمة وأن التربية المنزلية لا تقتصر مساوئها على نقصها وتكبيها الغرض المنشود بل إنها مبنية على أساس فاسد غير وظيف الأركان ، فهى بدلا من تعويد النشء النظام وحسن التدبير تولد فى نفوسهم الاسراف وسوء الإدارة فى الأعمال ، وهى تثبت فيهم روح الكسل والاهمال وتصرفهم عن الجد والنشاط ، وهى تغرس فيهم التردد فى الأمور وقلة العناية بها وعدم النظافة وما أشبه ذلك من النقائص التى تقف حجر عثرة فى سبيل تقدم البلاد من الوجهة المعنوية . وبذا تعوق تقدمها من الوجهة الحسية أيضا^(١١) .

وهكذا يتضح وهى رجال الصناعة والتجارة من الرأسماليين المصريين بأن النهوض فى هذين المجالين ليس بمجرد توفير المورد الطبيعى أو المورد المالى ، فهناك ما لا يقل عنهما أهمية وهى (المورد الانسانى) نفسه الذى لا بد أن يتكفل به جهاز التعليم وإلا فلا أمل فى أى مشروعات اقتصادية مهما خطط لها من النواحي المادية فقط .

ومما له دلالاته فيما أشار إليه تقرير لجنة التعليم الأولى ، من حيث خطورة تفشى الأمية فى مصر من الناحية السياسية والإدارية ، أن عدد العمى ، فى ذلك الوقت من الأميين بلغ ٩٩٥ أى بنسبة ٢٥٪ تقريبا من

مجموعهم ، وعدد الأميين من مشايخ البلاد ٢٤٩٥٠ أى بنسبة ٨٠٪
تقريبا من مجموعهم ، وهؤلاء العمدة والمشايخ كانوا يشكلون الطبقة
الحاكمة فى الريف المصرى الذى كان يمثل ما يقرب من ٨٠٪ من البلاد
فكيف يمكن تصور حكم مجتمع تشيع بين حكامه الأمية ويسود الجهل
إلى هذا الحد ؟ .

وإذا كانت اللجنة قد تبينت بوضوح كامل جملة الأخطار الإدارية
والصحية والاجتماعية التى تشكل عوائق أساسية فى سبيل المشروعات
العامة ، فإنها أظهرت أن العمل التعليمى بطبيعته عمل (مستقبلى)
وبالتالى فإن غيابيه يشكل تهديدا مفرزا لمستقبل الأمة « فإن كل خطوة
تخطوها الأمة فى سبيل الفلاح والرقى لها أثر سىء فى طبقات الشعب
غير المتعلمة لأنها تزيد فى العقوبات التى يلاقونها من جراء أميتهم . حقا
إن الأمية لم تكن من العقوبات التى يؤبه بها أيام كانت الزراعة والصناعة
والتجارة فى نشأتها الأولى ، ولكننا اليوم غير آباءنا بالأمس » ، أما
مظهر التفجير فهو أن الرقى الحديث قد أخذ يزيد كل يوم فى ارتباط
الزارع والتاجر والصانع بالأنظمة الغربية ، مما يتطلب منهم المزيد من
حسن التعامل ومهارة التعامل ، ولكن أميتهم تقف أمامهم حائلا عظيما
وعائقا كبيرا يزداد اضطرابه بهم يوما فيوما « لذلك يجب نشر التعليم
الأولى الصحيح بين عامة الأمة ليستعينوا به على السير فى ميدان
الرقى الحسى والنهضة القومية » .

ولاشك أن الاتجاه إلى نشر التعليم الأولى ، يعنى تركيز الجهد الوطنى نحو أطفال مصر .

ثانيا - وضع معاهد التعليم الشعبية :

دل الإحصاء الذى أجرى عام ١٩٠٧ على أن ٩٦٪ من المواطنين المصريين (٩٢٪ من الذكور و٩٩.٧٪ من الإناث) لا يعرفون القراءة والكتابة ، أما فى عام ١٩١٧ ، فلم تتحسن النسبة كثيرا ، إذ بلغت ٩٤.٦٪ (٩٢) ١١

وكان يوجد من المكاتب (مدارس أولية) غير الأهلية تديرها مصالح وهيئات نحو ٦٦٣ مكتبا بها ٣٩,١٧٨ تلميذا و ١٦,٣٨٨ تلميذة يمكن القول أن التعليم بها كان لا بأس به ، وبالإضافة إلى هذه المكاتب وجد أيضا نحو ٧٠٠٠ كتاب أهلى أو مكتب فى مصر كلها يتعلم بها ٣٠٠,٠٠٠ تلميذ و ٣٤,٠٠٠ تلميذة ، ومعظم هذه أو كلها لم تكن له سوى قيمة قليلة جدا فى التعليم ولا يقبل شيئا من وسائل التحسين إذ ليس بينها سوى عدد قليل جدا ينفق عليه من أوقاف خاصة أو جمعيات خيرية أى أن له من الإيراد ما قد يضمن بقاءه أما مابقى فيديره أفراد للارتزاق وكسب العيش . وحال معظمها كانت سيئة جدا لأن مباني كثير منها تشبه أكواخا حقيرة تضم أطفالا يكسب بعضهم فوق بعض على نظام فاسد وطريقة تخالف القواعد الصحية من كل وجه . ويرى عدد

المصابين منهم بأمراض رمدية على ٩٥ ٪ ، ذلك إلى جهل المعلمين وقلة قدرتهم بل عدم إلمام بعضهم بالقراءة والكتابة (١٣) !!

وينقص هذه المكاتب أبسط الأدوات، والتعلم فيها مقصور على حفظ القرآن بكيفية مشوهة وسط أصوات مزعجة هي بضوضاء الأسواق وصخبها أشبه منها بمذاكرة المتعلمين وطلبة العلم ، بل لقد ذكر مدير عام الصحة العمومية في ذلك الوقت نتيجة زيارته لأحد مكاتب مدينة الزقازيق «إنما هذا واحد من كثير من المدارس الأهلية التي يـكس فيها الأطفال بحال لا تسمح مصلحة الصحة بوجودها في اصطبل أو زريبة » !!

من أجل هذا وضعت اللجنة مشروعا للنهوض بحال المدارس الأولية :

ثالثا - لماذا يمكن عمله ؟

الغرض الذي رمى إليه المشروع المقترح هو إيجاد المدارس أولا الأولية اللازمة والتي قدر عدد المحتاج إليه بـ ١٠,٠٠٠ مدرسة وإدارتها على أكمل وجه والمقصود بالمدرسة الأولية كل «معهد تلقى فيه دراسة مناسبة لأبناء المصريين بين السادسة والحادية عشرة من عمرهم ، ويكون التعليم فيها باللغة العربية فقط وفق منهج خاص تعينه وزارة المعارف العمومية أو تقره يشتمل على الأقل تعليم الديانة والقراءة والكتابة والحساب وغير ذلك من مواد تعينها الوزارة» ، وهي لاتتوصل

إلى ما بعدها من تعليم ثانوى فعال ، فهذا طريقه (المدرسة اللابتدائية).
وقد هدف المشروع إلى أن ينشأ فى كل مدينة وقرية فى مدة
لاتتجاوز عشرين سنة مدارس أولية حسنة البناء جيدة المعلمين يبلغ
مجموع تلاميذها ٨٠٪ من أبناء الأمة ومجموع تلميذاتها ٥٠٪
من بناتها ممن تتراوح أعمارهم وأعمارهن بين السادسة والحادية
عشرة (١٤) .

ومن عجيب ما يقال ، ان احتياجات كثيرة قد ارتفعت لطول المدة
ولو كان معدل الانشاء المقترح مستمر ، لما ظلت نسبة الأمية حتى عام
١٩٨٦ حوالى ٤٩٪ .

وقد دافعت اللجنة عن طول المدة بقولها بأنه لا يخفى أن الأعمال
التي سيتناولها كبيرة جدا والنفقات الأولى التي تطلبها لإنشاء المباني
اللازمة عظيمة جدا لا يمكن الحصول عليها فى زمن قصير (هذا إلى
النفقات الدائمة التي تستدعيها إدارة المدارس، ثم إن نظام التقدم الذى
قضى به المشروع تناسب مع السرعة التي يمكن بها إيجاد العدد
الكافى من التلاميذ على أساس الرغبة والاختيار ، كما أنه يتناسب مع
تخريج العدد المطلوب من المتعلمين القادرين ، فضلا عن ذلك نبهت
اللجنة إلى انه لا بد أن يمضى زمن ليس بالقصير حتى يمكن التوفيق
على التدريج بين حاجات البلاد الزراعية والأحوال الطارئة بعد تنفيذ
القانون ذكرت اللجنة هذا مع علمها أن هناك خطرا فى التباطؤ لأنه

ربما أوجد طائفة متعلمة فى الأرياف تفضل الجمهور غير المتعلم وترى أنها أرقى من أن تعمل فى الحقول فتأخذ فى الانتقال شيئا فشيئا إلى المدن ، لذلك استدعى الأمر دوام التنبه والمراقبة حتى لا يحدث ما يحدثه التعليم الابتدائى فى النشء من الاستنكاف عن الأعمال اليدوية والابتعاد عن المهن التى يحترفها أهلهم .

وفى نفس الوقت اتضحت أهمية ترتيب أوقات الدروس وأيام العطلات العامة ترتيبا يمكن الأطفال من الاشتراك فى أعمال أهلهم من غير أن يؤدي ذلك إلى تشغييلهم بأجر سواء أكان ذلك بالحقول أم بالمنازل أم بالدكاكين والمعامل التى يشتغل بها الأهل ، لأن هذا من شأنه أن يبذر فى الأطفال ميلا كبيرا إلى أعمال أهلهم واهتماما بها ومحبة تنمو مع الأيام .

وحرص المشروع على استمرار المبدأ القائل بالمشاركة فى الإنفاق على المدارس بين المجالس المحلية وبين الحكومة ، وأقر أن يكون التعليم بالمدارس الأولية مجانيا ، ومع ذلك أجاز القانون تقرير المصروفات المدرسية فى أحوال استثنائية إذا أراد مجلس المديرية أو السلطة المعادلة له .

كذلك قضى المشروع بإيجاد مدارس للبنين والبنات كل على حدة ، ولكن رأى فى البداية عزل بضعة فصول فى مدارس البنين وتخصيصها

بالبينات ريثما تمس الحاجة في بعض الجهات إلى مدارس خاصة
بالبينات ويتيسر انشاؤها .

وإذا كانت التقاليد السارية منذ سنوات كانت تقضى بأن تكون
لمجالس المديرية سلطة كاملة بالنسبة للمدارس الأولية ، فإن بعض
الكتاب والمسؤولين بدأوا ينادون بضرورة إشراف الوزارة ، فمن البديهي
أنه يستحيل العمل على تنفيذ خطة ترمى في النهاية إلى تعميم التعليم
من غير أن تكون هناك سلطة عليا مركزية تدبر هذه الخطة وتشرف على
إنفاذها إشرافا دقيقا ، كما أنه لايتسنى رفع التعليم إلى الكمال
المطلوب إذا لم ينتفع القائمون عليه كل الانتفاع بما لدى السلطة العليا
المركزية من المعلومات الفنية الغزيرة والخبرة الطويلة بأمور التعليم وغير
ذلك من المميزات العظيمة الشأن التي لا توجد في سواها» (١٥) .

فحقيقة اختصاص مجالس المديرية والسلطات المعادلة لها بإنشاء
المدارس الأولية وإدارتها، واختصاص وزارة المعارف الصحيح ينحصر
في القيام بما يلزم المدارس التي تملكها وتديرها الهيئات المحلية من
الإرشاد والرقابة الفنية ، فلا يتناول امتلاك مدارس أولية أو إدارتها .

وقد قضى مشروع التطوير بجعل إيجاد المدارس إجباريا ، ولكنه لم
يتعرض لإجبار الأهالي على إرسال أبنائهم إليها . وقد أثارت هذه
القضية جدلا واسعا بين مناد بضرورة النص على إجبار التلاميذ وبين

المعارضين لذلك ، وقد رأت اللجنة انه ليس من الحكمة فى موضوعنا هذا أن يكون القانون إجباريا لانه قد يثير روح مقاومة التعليم وذلك لما ينشأ من تدمير الاهالى الذين اعتادوا الاستفادة من أعمال أبنائهم وهم فى سن الطفولة . والرأى الذى ساد هو أن يعمد أولو الأمر أولا إلى طريق الترغيب ، وألا تلجأ إلى طريق الإجبـار إلا بعد بذل كل جهد فى هذه السبيل «فانه من الخطأ أن تصدر الحكومه قوانين لم يتهيا لها الرأى العام مطلقا لأنها تكون قليلة القيمة عديمة الأثر وقد تثير قلوب الشعب على الحكومه ... فما توافرت وسائل التعليم وانتشرت فى أنحاء البلاد وأصبحت منهلا سهلا يسهل على جميع الناس وروده ثم شوهذ انه لايتتحى عما أراده أكثر الناس ضروريا سوى أقلية صغيرة ، أصبح التعليم الإجبارى أمرا لا مراء فى وجوب إنفاذه» (١٦) .

وحرص المشروع على التأكيد على وجوب أن تكون المدارس التى يراد تعميمها وفق هذا المشروع من الطراز العلمى الحديث من حيث طرق التعليم والأغراض التى تنشأ من أجلها ، ولكى يكون للحكومة حق إلزام الاهالى فى المستقبل تعليم أبنائهم «يجب عليها أن تجعل المدارس التى تنشأ كفيلا بمساعدة الأحداث على تحصيل معاشهم من وجوه عملية وذلك بتعليمهم حتى بلوغ الحادية عشرة - كيفما اختلفت المهن التى يباشرونها فى كبرهم - مواد الدراسة العامة المقررة بالمدارس الأولية الجامعة للشروط المسماية حتى يظهر دفين قواهم العقلية ويتبرعرع

وينمو وحتى تتجلى فيهم ملكة الفهم والعمل مع المقدرة على الاستظهار من المذاكرة (ويستثنى من ذلك من كان يرغب منهم فى مواصلة الدراسة على النمط الأوروبى بالمدارس الابتدائية والثانوية^(١٧)) .

رابعاً : إعداد المدرسين :

وعلى الرغم مما يسجله تقرير اللجنة من وعى معظم موقع المعلم فى العملية التعليمية باستشهاده برأى خبراء فى التعليم فى هذا الشأن ، فإن المشروع بكل أسف لم يجعل لهذه القضية مكاناً فى هيكله مما يشير إلى ثغرة خطيرة لابد أن تصيب المشروع بمقتل ، إذ كيف يخطط لصناعة من غير أن يخطط فى نفس الوقت للصناع أنفسهم ؟ وليس ذلك فحسب ، بل ردد التقرير مقولة غاية فى الخطورة من حيث أثرها السىء على العمل التعليمى ما كان يجب أن تصدر عن مثل هذه اللجنة التى تصدت لمثل هذا العمل الذى بلغ درجة عالية من عمق التحليل ، فقد برر عدم التخطيط لإعداد المعلمين بالقول : «لأنه روعى فى وضعه انه من يلزم من المعلمين القادرين يتسنى وجوده كلما مست الحاجة إليه» ، إذ المعنى المرجح لهذا أن المسألة لا تحتاج إعداداً ويكفى أن يوجد من يعلم فى فرع من المعرفة لكى يعلمها للآخرين .

وكان كل مجلس من مجالس المديرىات الأربعة عشر (ما عدا أسوان) قد أنشأ مدرسة أولية للمعلمين وأنشأ عشرة منها مدارس أولية للمعلمات ، وكانت وزارة المعارف تدير بكل من القاهرة والإسكندرية

مدرسة أولية للمعلمين وأخرى للمعلمات لمحاولة سد حاجات المحافظات وكان عدد حاملي الكفاءة في التعليم الأولى ١٩٠٠ معلم و ٢٠٠ معلمة ، بينما كان من يحتاج إليهم المشروع ٢٠,٠٠٠ معلم لـ ٦,٠٠٠ مدرسة أولية للبنين ، و ١٢,٠٠٠ معلمة لـ ٤,٠٠٠ مدرسة أولية للبنات .

وإذا كانت مجالس المديرية هي التي تدير مدارس المعلمين فقد طالب المشروع بأن توكل هذه المهمة إلى الوزارة نفسها ، خاصة وأن المدارس التي كانت تديرها المجالس بحالة تقل كثيرا عن تلك التي تديرها الوزارة ، فضلا عن أن «معظم مباني مدارس المعلمين التابعة لمجالس المديرية غير واف بالغرض مطلقا ، والحاجة تدعو إلى بناء غيره على التدرج علي طراز يفي بالغرض المقصود منها» .

خامسا : مراقبة المدارس الأهلية :

إذا كنا قد أشرنا إلى ملاحظة مسئول الصحة العامة علي سوء الحالة الصحية لكثير من المدارس الأهلية مما يوجب إخضاعها للمراقبة للتأكد من توافر شروط صلاحيتها للعملية التعليمية ، فإن المعيار التربوي هنا كان كذلك مبررا لضرورة هذه المراقبة والإشراف ، فقد كان في وسع أي إمرئ في ذلك الوقت أن يفتح مدرسة ويديرها لغرض تجاري محض وإن قلت قدرته وقدره معلمى مدرسته أو لصق به أو بهم من الوصمات ما من شأنه أن يجرم ولوج هذا الباب أو أخلت أمكنة

المدرسة بما يتطلبه التعليم الصحيح من توافر الشروط الصحية وغيرها ولم يكن أمام الآباء من الوسائل ما يعرفون به حقيقة مثل هذه المدارس .

وكانت وزارة المعارف قد وضعت مشروع قانون لمراقبة المدارس الأهلية في مارس سنة ١٩١٢ لكنه عندما عرض على جمعية المحاكم المختلطة (الخاصة بالأجانب بحكم الامتيازات الأجنبية) لإقراره كى ينفذ في المدارس الأجنبية بمصر رفضته وعجزت الوزارة عن اصدار القانون حتى تظل المدارس الأجنبية بولة داخل الدولة .

الانفاق علي التعليم :

ولعل الميزة الأساسية للمشروع هي عنايته الفائقة بحساب تكلفة مختلف جوانب التطوير التي طالب بها ، وتلك قضية على جانب كبير من الأهمية ، فالمال هو عصب مختلف المشروعات ، الخدمي منها والانتاجي .

ومن حق المشروع أن نسجل إعجابنا وتقديرنا للوعى المبكر الواضح بمسألة لم تثر بوضوح وتركيز إلا في أوائل الستينات ألا وهي مسألة (القيمة الاقتصادية للتعليم) فيما ظهر باسم (اقتصاديات التعليم) فقد استشهد بأقوال خبراء في بلدان أخرى يؤكدون على «أن ما ينفق على التعليم في كثير من الأحوال قد يثمر أضعاف مقداره لأنه يفتح للأعمال

الوطنية أبوابا جديدة غزيرة الفوائد وبه ينتفع بقوى الأفراد على الوجه
الاكمل وتزداد قيمة المواد الأولية التى فى البلاد» (١٨) .

وقد أورد التقرير أمثلة متعددة من عدة بلدان بالأرقام ليبين من
خلالها العوائد الاقتصادية من عملية التعليم . ومن الأمثلة المصرية
الرقمية أن مصر كانت تخسر بفك نودة اللوز بمحصول القطن مايقرب
من أربعة أمثال ما يلزم من المال للاتفاق على المدارس الأولية الكثيلة
بتعليم جميع أبناء الأمة «ألا يكون لنا الحق إذن فى القول بأن تعليم
الفلاحين قد يعود بتقليل التلف الناشئ عن الحودة إلى حد يتسنى معه
استرداد ما ينفق من الأموال فى تعليم غمار الشعب من هذا المورد
وحده» ؟ بل ويقرر التقرير «ثم ان إستتارة الأذهان بالتربية والتعليم
سيكون من ثمراتها العناية بأرض مصر للانتفاع بما أودعها الخالق من
فرط الخصب والأثمار ، فلا تلبث أن تنتج على مدى الأيام فائدة مالية
لا تقل عما ينتجه المال الذى ينفق فى سبيل إصلاحها بالطرق الآلية
كالرى وإنشاء المصارف وغيرها . ولا جدال فى أن تعلم الزراع يفسح
مجال التقدم والإصلاح لوزارة الزراعة التى لاتدخر وسعا ولا تألؤ جهدا
فى سبيل البحث والتنقيب عن التجارب التى نجحت فى الممالك الأخرى
والعمل على الانتفاع بها فى مصر» (١٩) .

وإذا قارنا ما كانت تنفقه الحكومة المصرية على التعليم بمثيله فى
البلدان الأخرى ، فسوف نجد أنه فى مصر يقل كثيرا ، فان مجموع ما

أنفقته وزارة المعارف سنة ١٩١٩/١٨، وقدره ٦٣٣, ٥٧٨ جنيها ، منه ما لا يقل عن ٢٣٣, ٣٧٠ جنيها (أى ٤٠٪ من مجموع ما أنفق) حصل من الإيرادات المختلفة المختصة بالتعليم كالمصروفات المدرسية ونحوها ، فصار ما أنفق على التعليم من الضرائب ٢٦٣, ٣٤٥ جنيها فقط يضاف إليه الاعتمادات الخاصة بالتعليم بميزانيات الوزارات الأخرى وهى تبلغ ٦٥, ٤٩٠ جنيها . هذا إلى متوسط ما أنفقته وزارة الأشغال على المباني المدرسية فى السنوات الخمس السابقة للحرب ويبلغ ٥, ٠٠٠ جنيه فى السنة . فإذا أضيف هذا إلى صافى ما أنفقته وزارة المعارف وقدره ٢٦٣, ٣٤٥ جنيها كان مجموع ما تنفقه الحكومة المصرية على التعليم ٧٥٣, ٤٦٥ جنيها فى السنة وهو يعادل ٢٪ تماما من مجموع الميزانية العامة للمصروفات ويبلغ ٢٣, ٥٠٠, ٠٠٠ جنيه ، بينما تصل هذه النسبة فى بلد حالتها المالية كانت قريبة من مصر مثل رومانيا أو بلغاريا ، إلى ١٠٪ (٢٠) .

وبهذا نجد أن الحكومة المصرية كانت تنفق على التعليم أقل من ٤ قروش عن كل فرد من أفراد الأمة ، يقابل ذلك ١٠ قروش فى روسيا و١٣ قرشا فى الصرب و١٤ قرشا فى بلاد اليونان و١٥ قرشا فى أسبانيا والبرتغال و١٨ قرشا فى النمسا و١٩ قرشا فى إيطاليا و٢٦ قرشا فى بلغاريا وهنغاريا و٣٠ قرشا فى بلجيكا ورومانيا و٣٦ قرشا فى فرنسا وبروسيا وهولندا والدانمارك والسويد و٤٠ قرشا فى النرويج و٥٥ قرشا فى بريطانيا .

ولم يكن الأمر مقصورا علي قلة إنفاق الحكومة علي التعليم قياسا إلى الدول الأخرى ، بل إن معظم الاعتمادات كانت تنفق علي التعليم المتقدم الذي لا ينتفع به سوى طائفة صغيرة معيزة من الأمة لاتدفع سوى قسم ضئيل من النفقات التي يتطلبها تعليم أبنائها ، أما سكان الأقاليم الذين تتوقف ثروة البلاد علي كدهم ونصيبهم «فلا يكادون ينالون قسما من التعليم في مقابل الضرائب التي يقع معظمها علي كاهلهم»!!

بل إن التقرير إذ يحسب ما تنفقه الحكومة علي التعليم الشعبي وجد انه لم يزد عام ١٩١٩/١٨ عن نحو ٦٨,٠٠٠ جنيه ، علي أن معظم هذه المبالغ تصرف في مدينتي القاهرة والاسكندرية ، ثم إن الثمانية والستين من آلاف الجنيهات التي كانت تصرف في تعليم ابناء الشعب ، يقابلها ٤٩,٠٠٠ جنيه تحصل من إيراد الأراضي والعقار الموقوف علي المكاتب الأهلية ، أي أن ما تنفقه الحكومة في الحقيقة من إيراداتها الخاصة في كل سنة علي تعليم الشعب نحو ١٩,٠٠٠ جنيه (٢١) !!

ولا يستطيع الانسان في نهاية استقراء الخطوط العريضة للمشروع إلا أن يستصوب ما جاء فيه ويقدر ما نص عليه من أهداف ، فهو تعليم الشعب ، ويهدف إلى محاربة الأمية ، لكن نظرة متفحصة في ظروف ظهور هذا المشروع ، تبرز علامات استفهام حقيقية ، إذ كيف لتصور في أتون الحرب العالمية ومصر قد خضعت للحماية البريطانية

وخصصت معظم مواردها للانفاق على الحرب ، أن نرى سعيها حقيقيا للنهوض بتعليم أبناء الشعب ٩.

اننا إذا تذكرنا أن الحكومة قد بدأت تفكر فى انشاء جامعة حكومية غير الجامعة الاهلية التى كانت قد أنشئت عام ١٩٠٨ ، وتذكرنا انتقاد اللورد كرومر عميد الاحتلال لهذه الجامعة مناديا ببذل الجهد فى تعليم الكتاتيب ، أدركنا أن كثيرا من رايات اصلاح التعليم الشعبى تكاد أن تكون كلمة حق أريد بها باطل ، إذ يصعب عقلا تصور أن يفكر الاحتلال البريطانى فى مصلحة مستقبل المصريين وحاضر مصر . لقد كان الاحتلال يرى أن مصر غير مهية لأن يتلقى أبنائها تعليما جامعيا ، فمثل هذا التعليم له أثاره الفكرية الضخمة فى تفجير طاقات المواطنين الكامنة وتخريج قيادات للعمل ، بينما تقديم تعليم أولى غير موصل إلى ما يليه من مراحل ، يقف بالنمو العقلى والفكرى للمواطنين عند حدود هذنا كمرؤوسين ، وموظفين يقفون على الدرجات الدنيا من هيكل العمالة الحكومية التى كانت هى السوق الأكبر .

وليس ما لاحظناه هذا مجرد (ظنون) ، فقد تنبه إلى ذلك التنظيم الخاص بالمعلمين وهو نقابة المعلمين رغم أن معظم أعضائه من معلمى المدارس الأولية ، إذ أثبت فى تقريره مجموعة من الملاحظات على المشروع ، النصوص الواردة عن (التعليم العالى) والموازنة بين أولوية

نشره وبين التعليم الأولى ، والتي استشهد بها المشروع ، فقد جاء بالفقرة (١٥) من التقرير نقلا عن كتاب (مصر الحديثة) للورد كرومر ما نصه : «إذا كان لابد من إرخاء العنان له (أى التعليم العالى) من غير أن تمس الحكومة بأذى فلا مناص من إزالة غشاوة الجهل من غمار الشعب» .

وجاء فى فقرة (١٩) مما قاله لورد كيرزون «حقا أن كلا منهما (أى التعليم العالى والتعليم الأولى ، ضرورى للحياة ولكن التعليم الأولى فى الأمة الهندية بمثابة الأساس من البناء والتعليم العالى بمثابة الحجر الأخير منه فلا ينبغي لنا معشر القابضين على أزمة الحكم أن يلهينا عن مطالب سواد الأمة ممن لا يرفعون عقيرتهم بالنداء لاشتغالنا بمصالح الأقلية وهى أسعد منهم حالا وأقدر على حماية مصالحها بنفسها» (٢٢).

وبعد أن نقلت النقابة عددا آخر من النصوص المشابهة لأساطين الاستعمار البريطانى أفادت بأن هذه العبارات تشعر بأن لجنة التعليم الأولى رمت إلى «تقييد التعليم العالى أو غرض النظر عن اهتمام الحكومة بترقيته إلى أن ينتشر التعليم بين طبقات الأمة» . وإذا كانت اللجنة لم تقصد بذلك كله الوقوف فى طريق التعليم العالى بل رمت فقط إلى إيجاد التكافؤ بين أفراد الأمة حتى لا يكون الشعب كما تقول «أعزل من تربية عقلية تحميه من دسائس أدمعاء السياسة المتطفلين على موائدها الذين هم مع نقص تعليمهم لا يفترون عن إلقاء الهواجس

والخزعبلات فى أذانه التى لا ترد قول قائل» ، فان التعليم الأولى الذى نحن بصدد تعميمه لايقوم بما ترضوه اللجنة من تعليم الأميين «تعليما يمكنهم على الأقل من إدراك ما يصدر من أولئك الدجالين من البهتان الذى كثيرا ما يسترونه بطلاء بلافتهم وسفستهم السياسية» (٢٣) .

وهكذا ترى نقابة المعلمين «أما التعليم الأولى وحده فانه بعيد من أن يجعل صاحبه يقوى على ذلك ولا يمكن أن يمنح صاحبه الاستقلال في فكره ، فانه فى أوربا وقد بلغ الذروة العليا لم يؤد إلى هذه النتيجة وبالتالي ليست المصلحة فى أن يبذل مجهود الأمة فى تقوية نوع من التعليم مع العمل على إضعاف نوع آخر منه أو الوقوف عن مساعدته وإنما المصلحة أن يسير التعليم قويا فى جميع الطبقات جنبا لجنب» .

وهذا هو الرأى الأقرب إلى الصواب والذى يتفق مع مبدأ تكافؤ الفرص بين مواطنى المجتمع الواحد .

تطوير مصر المستقلة :

- كانت تكاليف تنفيذ المشروع السابق تصل إلى ١٢,٢٥٠,٠٠٠ جنيه توزع على عشرين سنة ويتطلب فى نهاية المدة ميزانية لهذه المرحلة قدرها ٢,٣٠٥,٠٠٠ جنيه موزعة بين الوزارة ومجالس المديرية أو السلطات المعادلة لها .

مع الاعتراف بالظروف المالية وحجم الانفاق الضخم المطلوب ، لكن

هذه القيادة إن أمّنت بالفعل بأولوية التعليم فى تطوير المجتمع وأن الانفاق عليه لا يقل شأنا عن الانفاق على المجال العسكرى أو الاقتصادى ، فسوف يتم التصرف بصورة من الصور ، وهذا قول لا يصدق على هذه الفترة التى نتحدث عنها فقط وإنما يصدق على أية فترة سابقة أو لاحقة .

وكما يحدث فى كثير من المرات ، فقد تبخرت الآمال التى عقدت على المشروع وطويت أوراقه بنفس الحجة التقليدية ، وهى أن الموارد لم تسمح بذلك !!

وأيا ما كان القول فى تصريح فبراير ١٩٢٢ ، فقد أصبحت مصر من الناحية الرسمية دولة مستقلة مع ما استتبع ذلك من خطوات وإجراءات كان منها صدور دستور ١٩٢٣ ، الذى نص فيه ، بالمادة ١٩ منه على أن «التعليم الأولى إلزامى للمصريين من بنين وبنات وهو مجانى فى المكاتب العامة» ، وقد جاء هذا النص محققا لآمال طويلة ، ولم ينتظر الناس طويلا فقد تقدمت الوزارة بمشروعات تعتبر انقلابا فى الحياة التعليمية فى مصر وقد شملت هذه المشروعات أنواع التعليم المختلفة كما تناولت خطوات تعميم التعليم (٣٠) .

فالتعليم الابتدائى : زيدت مدة الدراسة فيه إلى خمس سنوات (أنقصت إلى أربع عام ١٩٢٧) ، وعُبدلت مناهجه وأدخلت على المواد الدراسية به ثلاث مواد جديدة وتوسعت الوزارة فى فتح المدارس

الابتدائية وزيادة الفصول إلى درجة طيبة .

وتعليم البنات : وضعت له خطة أساسها توحيد التعليم بالنسبة للجنسين فى المدارس الابتدائية والثانوية .

والتعليم الأولى : وضع مشروع لتعميمه بالاشتراك مع مجالس المديریات فى مدة قدرها ١٥ سنة زیدت إلى ٢٠ سنة فيما بعد .

وقد اندفعت الوزارة فى تنفيذ مشروع التعليم الإلزامى اندفاعا لا يبرره إلا أن الحكومة أرادت أن تبين للناس أنها إنما تحقق أحلاما شعبية طال انتظار تحقيقها ، وسرعان ما اضطرت الوزارة إلى التمهل فى التنفيذ بعد أن ظهرت النتائج الأولى للتجربة وبعد أن قام أنصار الكيف ينادون بضرورة التجويد قبل التوسع والاستعداد قبل التورط .. ومن هنا أخفق مشروع التعليم الإلزامى نتيجة الاندفاع فى التوسع والاسراع فى التنفيذ دون أن تتوافر لدى الوزارة الامكانيات اللازمة لمواجهة هذه الحال .

وقد تلت ذلك خطوات أخرى للإصلاح وقدمت مشروعات متعددة لنشر التعليم حتى يمكن أن يقال أن تاريخ صدور الدستور المصرى يمثل بداية فترة متعددة المراحل والمستويات فى تطوير التعليم ورسم السياسة العامة لتحقيق أهداف التعليم الأولى وتعميمه بين أفراد الشعب وقد تناولت هذه السياسة رفع مستوى التعليم بالمدارس الأولية ، كما

تناولت محاولة التوحيد بين المدرسة الابتدائية والأولية مما سيتضح
بعض ملامحه فيما يلى :

١ - مدارس المشروع :

بعد صدور الدستور ، وضعت الوزارة مشروعا لتعميم التعليم الأولى
وبدأت فى تنفيذه فى عام ١٩٢٤ فأنشأت ١٢٧ مدرسة أولية فى
المديريات والمحافظات تسيير على نظام وخطة المدارس الأولية التى كانت
موجودة إذ ذاك ، إلا أن التعليم فيها كان بالمجان وقد سميت هذه
المدارس بمدارس المشروع ، ولكن الوزارة لم تتوسع فى إنشاء هذه
المدارس بعد ذلك إذ كانت تعد مشروعا آخر هو مشروع التعليم
الإلزامى (٢٥) .

٢ - مشروع التعليم الإلزامى :

رأى أن من الظلم تناول الحديث عن هذا المشروع بعيدا عن تلك
الشخصية (الدينامو) التى كانت وراءه ، ألا وهى شخصية القطب
الحزبى الوطنى الشهير الشيخ عبدالعزيز جاش ، فقد قضى سنوات
منفى خارج مصر ، إلى أن عاد ليتولى مسئولية التعليم الأولى فى وزارة
المعارف ، وهو بطبيعته الثورية ما كان له أن يسير مسيرة موظف كبير
بالوزارة ، فهى فرصة عمرى يسعى لتنفيذ أفكاره التربوية التى طالما
كان ينادى بها فى جريدة الحزب (العلم) ومجلة (الهداية) قبل الحرب .

وربما يكون من المجدى أن نقرأ خلاصة المقال الذي نشره الأهرام فى ٢٠ يوليو عام ١٩٢٥ الذى يلخص فلسفة جاويش التربوية والتي قام عليها هذا المشروع (٢٦) .

يذكر جاويش انه كان يشعر دائما بالحاجة إلى ما أسماه (مدرسة عاملة) ، هذه المدرسة التى يتعلم فيها أكثر من فئة واحدة ، حتى لا تنصرف الأيدي عن الزراعة أو الصناعة وقد أسهم فى تطبيق هذه الخطة . وقد كانوا يقولون أن هذا عمل غير منتج ، وكان عليهم أن يكافحوا تلك الفكرة المحبطة وأن يحسبوا إلى عقول الناشئة العمل مستقلين ، وأن يدرّبوهم على ذلك ، وينشئوا فيهم صفات العزة والرفعة وأن يقتلعوا من صدورهم بذور الرذائل التى تخل بالبنية الاجتماعية العامة مثل الملق والشعور بالهوان والنفاق وغير ذلك .

وبالفعل فإن أهم ركن من أركان التربية تدريب الانسان على أن يفهم دائما انه انسان ذو كرامة ، وأنه يجب أن يحتفظ بكرامته تلك فلا يعرضها للامتهان ، وأن يكون مستقل الرأى ، معتمدا بعد الله على نفسه ، غير متكل على معونة خارجية لأن انتظار هذه المعونة يبعث فيه دائما انه لا يصلح أبدا أن يكون مستقلا . وأكد جاويش أن محترفى الحرف المختلفة كالحدادة والطهى وسياقة العربات ، كل من يجد صناعة منهم يشعر انه فى غنى ، وأنه ينبغي أن يكون دائما مطلوبا لا طالبا ،

فلا يذل ولا يخضع ولا يسمح لشخصيته أن تفتى فى شخصية غيره ،
ذلك ما ينبغى أن يكون ركن التربية .

ويؤكد جاويش انه قد مضت سنوات عديدة وسياسة التعليم فى
مصر محصورة فى جمع الأولاد من المزارع والمصانع ، وكانت السياسة
تكليف التلميذ أن يكون أفنديا ، ولذلك كرهوا تفقد الزراعة ، وتنقية
النبوة ، ولم يعودوا يعرفون إلا لبس الطربوش ، والتماس الرزق
بالوسائل القبيحة ، وملئت الشوارع بالمتسكعين والمنافقين ، والعاطلين
والضائعين ، وبعد ذلك نقول إننا أمة وهؤلاء الناس منا !!

ودعا جاويش كل من لا يعرف حالتنا الخلقية فى كل مكان أن ينظر
إلى أحضان السجون «فانظروا إليها ثم ابكوا . نعم يا أخوانى إنى
رأيت بنفسى ، ورب ضارة نافعة ، رأيت فى حبوسى واعتقالاتى ما
يبكى ويحزننى ، ويزيدنى يقينا بالآ تكون أمة إلا إذا بنينا من الأساس
فانقض أولا وابن بعد ذلك ، أما الذى يبنى على العاهات فلا فائدة فيه
ولقد أصبح الأمر الآن بيد الأمة ، أريد أمر التربية خاصة ، فإن الفرصة
متاحة ودانية . إنكم لتعلمون أن تفتى الامية بالشعب المصرى كان
مصدر الالام ، كما كان كذلك فى كل أمة من قبل ، ولقد جاء الدستور
داعيا المعالجة فجعل التعليم إجباريا . لابد من التوسع فى مكافحة
الامية حتى تبلغ المستوى اللائق» (٢٧) .

ومع ذلك يعود جاويش إلى التأكيد على أن القضية ليست قضية
الأمية ، فهي ليست أخطر أعدائنا «ولكن أعدائنا هو انحطاط الخلق
وتعطّل اليد عن العمل . ومحصل القول أن التجارب علمت الأمم التي
سبقتنا ألا تقتصر على إرضاء العقل عن طريق الأذن والعين ، بل لابد
من أن تكون هناك مساعدة من اليد» . ولقد طاف جاويش ببعض
المديريات في الفترة التي نتحدث عنها (١٩٢٥) ، فلما وصف لهم سوء
حالتهم خضعوا أو سمعوا .

وكان المشروع يرمى إلى تعميم التعليم بإنشاء مدارس إلزامية أو
مكاتب عامة مدة الدراسة بها ٦ سنوات من سن ٧ - ١٣ سنة ، وقد
جاء في المذكرة المرافقة لهذا المشروع تحديد أهداف هذه المدرسة بما
يأتى (٢٨) :

«جرت العادة أن تشغل الدروس المكتبية جميع ساعات الدروس
اليومية ، فأما الآن فإنه لابد من تقسيم الوقت تقسيما يظهر التلميذ من
الأمية كما يمكنه من مقاليد الزراعة أو شئ من الصناعات ، ولذلك رأينا
أن يكون حظ المكتب نصف اليوم فقط بحيث تشغل غرف الدراسة
طائفتان من التلاميذ : طائفة من الصباح إلى نحو الظهر والأخرى من
بعد الغداء إلى المساء . أما النصف الآخر من اليوم ، فإن التلاميذ
الذين ليسوا في المكتب يدرّبون فيه بالحقول ومعاهد الأعمال اليدوية وفق
النظام الداخلى الذى سيوضع لذلك .

ومن ثمرات هذا المنهج الجديد أن عدد المتعلمين فى المدارس سيكون مضاعفا من غير أن يستتبع هذا زيادة فى عدد المعلمين ولا يصرف شيء من المال لإقامة أبنية لتلك المضاعفة ، ولا يخفى ما ينجم عن ذلك من تعجيل القضاء على الأمية ، وتقريب اليوم الذى تتحقق فيه شروط التربية الإجبارية ووسائلها .

وقد قدرت نفقات هذا المشروع مبدئيا بما لا يتجاوز ثلاثة ملايين من الجنيهات موزعة على ٢٢ سنة ، ورسمت خطة لإنشاء عدد معين من المدارس كل عام . وقد بدئ فى تنفيذ المشروع فى عام ١٩٢٥ وتم الاتفاق على أن تتعاون مجالس المديرية مع الوزارة فى التنفيذ .

وبهذا أضاف مشروع التعليم الإلزامى نوعا ثالثا إلى مدارس المرحلة الأولى ، فبعد أن كان هناك نوعان من المدارس : هما المدارس الابتدائية والمدارس الأولية ، أضيف إليهما نوع جديد ، وأصبحت الضرورة تقضى بتوحيد النوعين الأولى والإلزامى . ولما صدر قانون التعليم الأولى فى عام ١٩٣٢ وتضمن نصا يخول لوزير المعارف تعيين الجهات التى أنشئت فيها المكاتب العامة والتى يسرى عليها حكم الإلزام المقرر فى الدستور أخذت الوزارة فى تحويل جميع مدارسها الأولية (عدا مدارس البنات فى المحافظات) إلى نظام التعليم الإلزامى ، وطلبت إلى مجالس المديرية تنفيذ هذا فى مدارسها (٢٩) .

لم يصادف مشروع ١٩٢٥ النجاح المرجو ، فقد عجزت مجالس المديریات عن تحمل الأعباء المالية التى تتطلبها تنفيذ المشروع ولم يكن هناك مناص من أن تقوم الوزارة بدفع ما عجزت المجالس عن دفعه من النفقات . ولم تسفر التجربة عن نجاح عملية التعليم ، فلم يقد التلاميذ من نظام نصف اليوم ولم يعد هناك شك فى أن هذا التعليم قاصر عن تحقيق الأهداف المنشودة منه . يضاف إلى ذلك أن نشر التعليم لم يسر بالسرعة المرجوة رغم مضى مدة طويلة على تنفيذ المشروع كما أن نظام الازدواج البغيض قد تزايد خطره بزيادة عدد المدارس ولم يعد من المستساغ أن يظل النظام قائما على هذه الصورة القاصرة التى تحقق العدالة ولا تتيح للأفراد مبدأ تكافؤ الفرص . هذا إلى أن المعلمين لم يكن فى وسعهم أن يقوموا بأعمالهم طوال فترتى اليوم على الوجه المرضى .

من أجل هذا ظهر فى الألفق مشروع لإصلاح التعليم الإلزامى قدم للمجلس الأعلى للتعليم فى ديسمبر سنة ١٩٤١ ، وقد تضمن هذا المشروع الأسس التالية (٣٠) :

١ - ليس الغرض من التعليم الإلزامى مجرد محو الأمية ، بل يجب أن يشمل تثقيف أبناء الشعب تثقيفا عاما يؤدى بهم إلى حياة قومية مناسبة .

٢ - يجب أن يكون الهدف الذى نرمى إلى بلوغه فى فترة معقولة توحيد مناهج التعليمين الابتدائى والأولى ليكون من ذلك التعليم الموحد

أساس مشترك تقوم عليه ثقافة الأمة وتيسر فتح أبواب مراحل التعليم التالية لكل من يتوافر لديه الاستعداد لها من أبناء الشعب .

٣ - تكون مدة التعليم الإلزامى ست سنوات من ٦ - ١٢ على أن نصل إلى تحقيق ذلك تحقيقا كاملا بعد فترة انتقال - يجوز أن تحدد مدتها بنحو ١٥ سنة - تجعل مدة الدراسة في أثنائها خمس سنوات فقط من ٦ - ١١ .

٤ - يحول التعليم في المدارس الإلزامية إلى نظام اليوم الكامل لأن التجربة أثبتت أن كثيرا من عيوب التعليم ترجع إلى نظام نصف اليوم وأن الأطفال لا ينتفعون بالنصف الآخر الذى ينقطعون فيه عن المكتب ولا ينتفع بهم أبائهم ولا ينتفع بهم أصحاب الأعمال ، الانقطاع عن المكتب نصف اليوم لا يحقق غرضا نافعا ثم انه ضار أشد الضرر بسير التعليم.

٥ - يراعى فى خطط الدراسة أن تكون مناهج السنين الأربع الأولى (إلى سن العاشرة) معادلة بوجه عام لمناهج المرحلة المقابلة من التعليم الابتدائى (أى إلى مستوى السنة الثانية الابتدائية) فيما عدا اللغة الأجنبية . أما السنتان الخامسة والسادسة فقد روى فيهما إعداد الطفل للحياة العملية كالأشغال اليدوية أو أعمال الحقل والهندسة العملية .

٦ - توجه عناية كبيرة فى هذا التعليم لرفع المستوى الصحى للأطفال وتقوية أجسامهم بالغذاء والعلاج والتربية البدنية .

٧ - كذلك العناية برفع مستوى المعلم الإلزامى . وقد وضعت الوزارة مشروعا لإصلاح مدارس المعلمين والمعلمات الأولية واقترحات لتوسيع معلومات المعلمين المشتغلين .

٨ - تتحمل وزارة المعارف مسؤولية إدارة التعليم الإلزامى والتفتيش عليه فى جميع أنحاء القطر وذلك لأن التجربة أثبتت أن ازدياد الاشراف على هذا التعليم بالنسبة لمدارس الأقاليم وتوزيع المسؤولية عنها بين وزارة المعارف ومجالس المديرية ليس فى مصلحة التعليم، فى الوقت الذى تقوم فيه الوزارة باصلاح شامل للتعليم الاولى . فالخير أن تتحمل وحدها مسؤولية هذا الإصلاح حتى تتم .

وقد أجرى المجلس الأعلى للتعليم بعض التعديلات الطفيفة ، وهى :

أ - جعل حدود سن الدراسة من سن ٧ - ١٢ (أو ١٣ عند استكمال المدة بعد فترة الانتقال) .

ب - فيما يتعلق بالخطه رأى المجلس أن تكون من المرونة بحيث يمكن أن تتكيف حسب ظروف البيئة فيمكن أن تواجه الظروف المحلية لكل مدينة ولكل قرية .

وتطول القصة فى تتبع ما نفذ من المشروع وما لم ينفذ ، وعلى أية حال فقد كان عام ١٩٥١ عاما مشهودا ، ذلك لأنه لأول مرة يصدر القانون رقم ١٤٣ معلنا إلغاء الغورق بين المدرستين الابتدائية والأولية ، وكان ذلك أثناء تولى الدكتور طه حسين وزارة المعارف فى عهد وزارة الوفد .

تطوير التعليم الثانوى :

هكذا كنا نلاحظ فى الجمهرة الكبرى من مشروعات تطوير التعليم اتجاهاها إلى مرحلته الأولى بصفة خاصة ، بل ومستوى التعليم الأولى بصفة أخص ، نون سائر المراحل والمستويات ، لكننا نجد فى عام ١٩٣٥ أول محاولة تتجه إلى تلك المرحلة التى (غابت) عن تيار الاصلاح والتطوير، إلا إذا استثنينا محاولات التغيير المستمرة عن طريق القوانين والقرارات الوزارية .

والتقرير الذى يحمل مشروع تطوير التعليم الثانوى بتوقيع علم من أعلام حزب الوفد وهو أحمد نجيب الهلالي ، ووجه الأهمية لهذه الشخصية هو ما نعرفه من ارتباطها ارتباطا شهيرا بقطب الفكر العربى الحديث ، طه حسين ، الذى يكاد أن يفرد عن معظم المفكرين المحدثين بالعناية الخاصة بقضايا التعليم ، وهكذا كلما تولى الهلالي وزارة المعارف ، وجدناه يستعين بطه حسين ، وبالتالى لابد أن يكون لمفكرنا بصماته على المشروع .

ولعل هذه الفترة قد شهدت بداية (التوجه الشعبى) لطه حسين وارتباطه بحزب الوفد بعد أن كان مرتبطا بحزب الأحرار الدستوريين الذى يعد امتدادا لحزب الأمة القديم ، حزب الرأسمالية الزراعية المصرية باقظابه من المفكرين مثل أحمد لطفى السيد والدكتور محمد حسين هيكل ، فبدأ من الأزمة التى تم فيها عزل طه حسين من عمادة

كلية الآداب ، وذلك فى وزارة إسماعيل صدقى عام ١٩٣٠ ، والتفاف الجماهير حول طه حسين ، ارتبط مفكرنا بحزب الغالبية متباعدا شيئا فشيئا عن أحزاب الأقلية .

وكل حركة تفكير منطقية فى مجال التطوير والصلاح ، بدأ الهلالي ببيان بعض المظاهر التى من خلالها نعرف أن (مردود) التعليم الثانوى فى مختلف المواقع التى من المفروض أن تستعين بمخرجاته ، هو موضع شكوى ، وهى مواقع أربعة : كليات الجامعة ، والمدارس العالية ، والمصالح الحكومية ، والقطاع الخاص ، فخريج المدرسة الثانوية يوصف بأنه يعانى «ضعفا شاملا» فى اللغات وفى المعلومات الضرورية لمواصلة الدراسة العالية ، فضلا عن «أن الطلبة لا تتحقق فيهم الصفات المطلوبة للدراسة العالية من حيث روح التعقل ، وقوة الملاحظة والاعتماد على النفس وحب البحث» ، أما معظم مواقع العمل الحكومية والأهلية فإنها كانت تشكو من «عجز خريجى المدارس الثانوية عن حسن القيام بالأعمال التى تعهد إليهم - والتى ينبغى ألا يعجز عنها طوقهم - فمعظمهم فاقد الشخصية ، متردد ، يهاب تكوين رأى مستقل فضلا عن إعلانه» (٣١) .

وعلى غير العادة عندما يحلل (المسؤولون) حل الخلل ، حيث يفتشون عنها خارج دائرتهم يوجه الهلالي أصبع الاتهام مباشرة إلى إدارة التعليم «وأساس العلة فى رأينا هو الإدارة التعليمية ، هو فى طريقة

الإشراف على المدارس ، هو بعبارة صريحة فى وزارة المعارف ، والمبرر لهذا الاتهام أن الوزارة هى المسئولة عن الخطط الدراسية ، وعن المناهج ، وعن النظام المدرسى ، ومبعث هذا هو ذلك الاتجاه المركزى الذى يشكل فلسفة الإدارة فى مصر ، فإن وزارة المعارف ، قد ركزت فى يدها كل ما يختص بالتعليم مما ألغى شخصية المدارس إلغاء ، وأعجز القائمين على أمر التعليم من نظار ومدرسين عن إحداث أي أثر فى تكييف التعليم أو توجيه التربية «فاستحالت المدارس صورة متكررة متشابهة ، وانعدم بذلك الطابع الشخصى الذى ينبغى أن تطبع به كل مدرسة فى حدود بيئتها الخاصة وأساتذتها وناظرها وتلاميذها» ، ولأن الوزارة قد شغلت نفسها بكل صغيرة وكبيرة فى أعمال المدارس ، ضاعت من أيديها خيوط التفكير والبحث فيما هو أهم وهو السياسات العامة .

وبغلا عن ذلك فقد تعرض التعليم الثانوى إلى كثير من التعديلات المتلاحقة التى تحصل بمدة الدراسة والمناهج والمقررات لا عن فلسفة وسياسة مدروسة وإنما وفقا لحالة (التوظيف الحكومى) ، فإذا قل عدد الخريجين عن عدد الوظائف الحكومية ، أنقصت الوزارة سنى الدراسة لتعلا بالخريجين كراسى الدواوين ، وإذا ضاقت دور الحكومة بطلاب الوظائف زادت عدد السنين الدراسية ، مع ما يرتبط بهذا وذلك من تغيير فى المناهج .

وها هنا نجىء إلى القضية الجوهرية وهى : ماذا نريد من التعليم الثانوى ؟

بعد أن ينتقد الهلالى الهدف الشائع فى هذه الفترة ، يعود ليؤكد أن الغرض الأساسى للتعليم الثانوى أصبح هو «تكوين العقل تكوينا يمكن صاحبه من التفكير السليم الدقيق ، ويجعله قادرا علي استخدام مواهبه استخداما مثمرا ، ويربى فيه شخصية قوية تهيئه لاستقلال صائب فى الرأى» (٣٧) .

وإذا كان الهلالى قد أشار إلى علة الخلل فى التعليم الثانوى بصفة عامة ، إلا انه عاد ليستقرىء عددا من عوامل الخلل بالتفصيل ، يمكن أن نشير إليها فيما يلى :

١ - شحن الخطط والمناهج : بكم ضخم من المقررات وكل مقرر بكم كبير من المعلومات التى تزيد عن طاقة الطالب ، وهذا الاتجاه قد عاق توضيح المعلومات توضيحا ينير عقول التلاميذ ويوقظ نشاطهم الذاتى إلى موضوعات الدراسة ، ويجعلهم قادرين على تفسير ظواهر الحياة التى تحيط بهم فى ضوء ما درسوه ، فأصبحت المعلومات مبتورة ، غامضة لاتكاد تعدو التعريفات والتقسيم ، والصيغ الاصطلاحية ، أو تواريخ الحوادث ، أو أمثلة الكتب التى لم يقصد منها الوقوف عند حدها فى العلم ، بل قصد منها مجرد التمثيل للنظريات العلمية واستحال

الطالب ببقاء مثقف يلوک بلسانه عبارات اصطلاحية ، غامضا معناها ،
سريما زوالها .

- تخفيف المناهج : لما شرعت الوزارة فى تخفيفها ، وفى آخر
محاولة للتخفيف لم ، تتعرض لعدد المواد بحجة أن ذلك كان يقتضى
تعديلا فى قانون التعليم الثانوى ، لذلك لجأت الوزارة إلى تخفيف مناهج
الدراسة بحذف بعض الموضوعات ، وبتقليل حصص بعض المواد
وأضافتها إلى حصص اللغات . وقد أدى ذلك إلى خطئين فنيين :
أحدهما أن التخفف بحذف بعض الموضوعات لم يراع فيه الانسجام
والاتصال المنطقى بين بعض نقاط المناهج وبعض ، فأصبح المنهج المعيب
بالتكديس ، أكثر عيبا بالمسح ، والاقتضاب والتفكك . وثانيهما أن زيادة
حصص اللغات ، بالنقص من حصص المواد الأخرى ، أحدث اعتلالا
كبيراً فى التوازن الذى ينبغى أن يكون بين الزمن المخصص لدراسة
اللغات ، والزمن المخصص للمواد الأخرى ، مع أن نصيب اللغات
بالنسبة لبقية الدروس كان قبل هذه الزيادة أكبر منه فى أية أمة
أخرى (٣٢) .

٢ - اختلال التوازن بين مواد الثقافة العامة ومواد التخصص فى
التعليم الثانوى : فإذا راعينا أن الغرض الأساسى للتعليم الثانوى -
كما اتفق عليه المربون وأقرته المؤتمرات الدولية للتعليم الثانوى - هو
تثقيف الطالب ثقافة عامة تعدده لقبول التخصص فيما بعد ، ألفينا أن

السنوات الثلاث التى خصصت فى (القسم الأول) لهذا الغرض لا تفى به ، بدليل الشكوى الحق التى تتردد- من ازدياد خطه هذه المرحلة بالمواد من حيث كثرة عددها وبسطة مناهجها ، وبدليل أن السنتين اللتين خصصتا (للقسم الثانى) لم تسلما للتخصص - كما قصد - بل أغارت عليهما مواد الثقافة العامة التى لم تتم فى مرحلة (القسم الأول).

٣ - الامتحانات : فقد ترتب على فداحة المناهج الإرهاق فى الامتحان ، وهو إرهاق مزيج يثقل كاهل الطلاب بعدد باهظ من المواد، ويكلفهم تأدية الامتحان فى المقررات الدراسية التى سبقت دراستها فى أعوام ماضية ، وهو نظام ليس له مثيل فى أى بلد من البلدان ، ويكفى أن نتصور الطالب يمتحن فى القسم الأول فى ثلاث عشرة مادة ، وأنه يمتحن فى معظم هذه المواد فى مقرر السنوات الثلاث . وقد أفضى هذا النظام المرهق إلى إفساد التعليم ، فإن تشتت ذهن الطالب بين كثرة المواد من جهة ، ومراجعة المناهج الماضية من جهة أخرى ، لم يترك له وقتاً ولا انتباهاً للدراسة المثمرة (٤٤) .

وغلب على أسئلة الممتحنين مخاطبة الذاكرة ، واختبار مقدار ما حفظ التلاميذ ، متجاوزين عما ينبغى أن تستلزمه الأسئلة من التفكير . وقد أصبحت المدارس تتسابق فى النتائج بدل أن تتنافس فى التعليم ، وشجعت وزارة المعارف هذا السباق بأن أصبحت تبني ترقية المدرسين والنظار وتنقلاتهم وعقوباتهم على النتائج ، مع أن النتائج

ليست إلا مقياساً واحداً من بين عدة مقاييس يقاس بها عمل المدرسة .

٤ - ازدهام المدارس : فلقد أدت سياسة التوسع فى التعليم الثانوى من غير الاستعداد اللازم له إلى ازدهام المدارس بالطلاب ازدهاماً حول معظم المدارس إلى شبه ثكنات . ولا شك أن كثرة العدد فى المدرسة يحول بين الناظر والإشراف النافع على التلاميذ ، وكثرة عدد التلاميذ بسبب مجز المعلمين عن الإشراف الحقيقى على الطلاب ويعوقهم من العناية بالعمل الشخصى للتلميذ ، وعن إصلاح الكراسيات إصلاحاً وافياً ، وعن العناية بالأعمال الشفوية ، وهى جد ضرورية فى التعليم .

وازدهام الفصول عيب يعوق سير التعليم فى كل مادة من ناحيتيها التحرييرية والشفوية ، ولكنه فى اللغات والمواد العملية - كالكيمياء والطبيعة والرسم - أسوأ أثراً .

٥ - مشكلة اللغات : فالشكوى من ضعف طلاب المدارس الثانوية فى اللغات تتكرر فى كل مكان ، ولعلاج ذلك جريت الوزارة زيادة الحصص المخصصة للغات فلم تغلح التجربة ، لأن العيب لم يكن فى قلة الزمن المخصص للغات ، ولكن كان فى طريقة تعليمها ، وفى ازدهام الفصول ، وفى شحن المنهج على الشكل الذى أشرنا إليه .

وإذا كان البعض قد اقترح الاقتصار على إحدى اللغتين الأوربيتين وترك ذلك لاختيار الطالب ، فقد كان من غير الممكن أن نعرف - فى ذلك

الوقت - استعداد الطالب ومواهبه وميوله وهو فى بدء مرحلة التعليم الابتدائى لكى يختار - أو على الاصح نختار له - اللغة التى يحتاج إليها لتنمية مواهبه وتغذية ميوله .

٦ - التفتيش : إذا عدنا الوظائف والمهام التى ينبغى أن يقوم بها المفتش - وقد أشار الهلالى - فسوف نجد أن هذه الأعمال وغيرها ، تستدعى أن تطول زيارة المفتش لكل مدرسة بما يكفى للقيام بها . ولكن سياسة الوزارة فى السنوات السابقة ، من التوسع فى انشاء المدارس ، وبسط يدها على المدارس الخاصة (ولا سيما بعد تنفيذ قانون التعليم الحر - الخاص) ، مع عدم الزيادة فى عدد المفتشين بما يناسب ما استجد من المدارس - كل ذلك أدى إلى وقوف التفتيش فى معظم الأحوال ، عند حد الاحصائيات والزيارات الشكلية ، فضلا عما سببه من إرهاق المفتشين بتكليفهم أعمالا يستحيل عليهم أن يعملوها فى أربعة أمثال الزمن المباح لهم عادة ، ولاشك أن موجة الارهاق التى سرت فى المدارس ، فأصابت التلاميذ والمدرسين والنظار ، لم ينج منها المفتشون أنفسهم ، مما أدى إلى شعورهم بأن المهمة الموكلة إليهم مستحيلة التنفيذ ، وهو شعور يبعث فى النفس اليأس إن لم يبعث الإهمال .

٧ - إهمال شأن المعلمين : فقد أدى تركيز التعليم فى الوزارة ، إلى حجب المدرسين عن إظهار مواهبهم ، وتجربة طرائقهم الخاصة ، لأن

عليهم أن يدرسوا مادة معينة بطريقة معينة ، ومن كتاب معين ، والغرض واحد معين (هو النجاح فى الامتحان) ، فى جميع أنحاء مصر، فكما أخرج نظام التعليم القائم نسخا متكررة متشابهة من التلاميذ ، كذلك طفى حتى على المدرسين أنفسهم فأحالهم - أو كاد - نسخا متكررة متشابهة لمعلم يمسك بيمينه الكتاب المقرر ، ويساره مجموعة الأسئلة ، وعلى رأسه سيف الوزارة يتهدده إن رسب من تلاميذ البلاء والضعفاء عقلا والذين يرى علماء النفس وجوب عزلهم فى مدارس خاصة (٣٥) .

٨ - الناحية الخلقية : فلقد اتضح مما تقدم أن المدارس فى نظر الوزارة والنظار والمعلمين والطلاب معسكرات علمية : تبعث اليها القيادة العليا بالأوامر ، فيتلقاها النظار والمعلمين بالطاعة ، وينفذونها بصرامة وينصاع لها الطلاب بذلة ، فادى ذلك إلى إهمال ناحية من أهم نواحي التربية ، وهى الناحية الخلقية .

أما التصور الذى قدمه الهلالى علاجاً لهذه العلل فيمكن الإشارة إليه فيما يلى :

١ - علاج تكس المناهج لا يبدأ من المناهج وإنما يبدأ من خطة الدراسة ، إذ الواقع أن التكيس وما أنتجه من ضعف التلاميذ فى مختلف المواد إنما نشأ من عدم التوازن بين مدة الدراسة المخصصة

للثقافة العامة ، والمدة المخصصة لما يسمى مرحلة التخصص فى التعليم الثانوى ، فاذا نحن أوجدنا توازنا بين هاتين المرحلتين حلت مشكلة التكديس حلا طبيعيا ، فكيف يتم ذلك .

٢ - اقترح الهاللى زيادة مرحلة التثقيف العام إلى أربع سنوات ، وجعل مرحلة (التوجيه) سنة بعد ذلك ، على أساس أن هذا يحقق كل الأغراض الفنية التى نطلبها من التعليم الثانوى ، وبذلك نتفادى كثيرا من العيوب التى كانت نتائج طبيعية لخلط المرحلتين ونخص تلك المزايا : هدم إرهاق الطالب فى أثناء المرحلة الأولى ، وتوفيره للتخصص فى المرحلة الثانية ، وهى المرحلة التى يجب أن تؤخر جهد الاستطاعة حتى يكون الطالب أسرع فى قبول التخصص الحق ، وحتى يكون التخصص أخصب ، لأن البنود تصادف إذ ذاك أرضا حسن تعهدها .

ومن مزايا هذا أيضا أن يصبح عدد المواد التى يدرسها طلاب الثقافة العامة فى كل عام ثمانى مواد فى المتوسط ، وهو أكبر عدد ينبغى أن يكلف دراسته ، والامتحان فيه ، طالب المدرسة الثانوية، وكذلك سيكون من نتائجه أن تنتهى دراسة بعض المواد فى نهاية السنتين الأولىين ، أو فى نهاية السنة الثالثة ، مع الأخذ بالمبدأ المسلم به فى جميع البلدان ، وهو عدم امتحان الطالب فيما سبق امتحانه فيه من مقررات (٣٦) .

٣ - والنظام المقترح يجعل بطبيعته امتحان مرحلة الثقافة العامة

بعد أربع سنوات ، أما سنة التوجيه التى اعتبرها الهللى إعدادا للمدارس العالية والكليات ، فقد رتب نتيجة لذلك أن يكون امتحانها فى تلك المدارس والكليات ، لأن الوزارة كانت تنوى ألا تسمح بالتحاق طالب فى هذه السنة الاعدادية إلا إذا كان مقصده دخول إحدى الكليات أو المدارس العالية ، ومن ثم وجب أن تقوم المعاهد العالية نفسها بامتحان طلبة السنة الاعدادية (التوجيهية).

وقد نفذ رأى الهللى بالفعل فى جعل التعليم الثانوى مرحلتين : مرحلة الثقافة العامة ومدة الدراسة بها أربع سنوات ومرحلة (التوجيهية) ومدتها سنة واحدة ، لكن الوزارة ظلت هى التى تقوم بمعد امتحان (عام) لكلا المرحلتين .

٤ - ومن رأى الهللى أن السبب الحقيقى للضعف فى اللغات لا يرجع إلى اللغات ولا إلى عددها ولا إلى الطلاب أو عجزهم عن تعلمها وإنما هو وليد عيوب فى النظام التعليمى إن صلحت صلح معها حال اللغات ، إذا قلل عدد الطلبة فى الفصل ، وقسم الطلاب فى حصص اللغات إلى شعب متجانسة ، وزيد عدد المدرسين ، ومكنوا من مراقبة الواجبات الفردية للطلبة ، بدلا من الحصر الإضافية ، وأصلحت أساليب تعليم اللغات ، وجعلت على أحدث الطرق - إلى جانب الإصلاحات الأخرى من تخفيف الخطأ وما إليها - أصبح تعليم اللغات ناجحا يؤتى ثماره . وقد روى الهللى أنه قد شهد بنفسه ما يدل على

ذلك ، فقد زار فرقة السنة الأولى فى إحدى المدارس الثانوية ، وكان عدد تلاميذها ستة وعشرين تلميذا ، وكان يدرس لهم اللغة الانجليزية مدرس مصرى على طريقة تربوية مهمة ، فالفاهم أقوى فى مادتهم ، وأقدر على التعبير بها من فصل من فصول السنة الثالثة بنفس المدرسة لايطلع مدرسة هذه الطريقة (٣٧) .

٥ - باعتبار التفتيش الفنى الصلة الحقيقية بين الوزارة والمدارس ، فالمفتشون ، كما يراهم الهلالى هم أرقى هيئة فنية تستعين بها الوزارة فى الاشراف على التعليم لترقية شأن المدارس ، ورفع مستوى التدريس فيها بما يسدونه من النصائح والارشادات الفنية ، باعتبار كل هذا رأى أن يولى مسألة التفتيش عناية كبيرة وأن يزيد عدد المفتشين زيادة تكفل نجاح التفتيش وتحقيق الغرض المقصود منه ، وهو الذى عبر عنه مؤتمر التعليم الثانوى الخامس عشر (المنعقد فى ريجا فى يولية سنة ١٩٣٣) فى القرار الآتى : « ليس المفتشون مجرد موظفين إداريين بل ينبغى أن يكونوا مرشدين ، وحمله للأفكار الحديثة فى ميدان التربية والتعليم ، كما ينبغى أن يكونوا أخصائيين كل فى مادته » .

٦ - ويخصص المعلمين اقترح الهلالى أن يكون لكل مدرسة جمعية من المدرسين ، وأن يكون لكل مادة جمعية من مدرسيها ، وأن يكون لهذه الجمعيات رأى محترم ، واهتمام بشئون المدرسة وينبغى كذلك أن تتصل المدرسة بلواياها أمور الطلبة .

ولأن النمو العلمى والمهنى مهم للمعلمين فقد رأى الهلالى أن يمكن
مدرسو المدارس الثانوية بالتناوب من حضور محاضرات منظمة فى
المواد التى يدرسونها ، يلقيها كبار أساتذة الجامعة ، وأن يخفف عملهم
فى أثناء ذلك .

٧ - وبالنسبة للقضية المتصلة بالأخلاق ، فلقد نادى الهلالى بتوثيق
الصلة بين المعلمين والطلاب وأولياء أمور الطلاب ومما ينبغى أن تعنى به
المدارس : الجمعيات المدرسية من علمية ورياضية وفنية وأدبية ، وكذلك
الرحلات العلمية التى تثرى الثقافة الاجتماعية وتربط الدراسة المدرسية
بمظاهر الحياة العلمية .

الهوامش

- ١ - عبدالعظيم محمد رمضان : تطور الحركة الوطنية في مصر من سنة ١٩١٨ إلى سنة ١٩٣٦ ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ٦٦ .
- ٢ - المرجع السابق ص ٧٢ .
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٧٦ .
- ٤ - عبدالعظيم رمضان : صراع الطبقات في مصر ١٨٣٧/١٩٥٢ بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٧٨ ، ص ١٤٥ .
- ٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٦ .
- ٦ - طارق البشري : الحركة السياسية في مصر ١٩٤٥/١٩٥٢ ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٨٣ ، ص ٧ .
- ٧ - المرجع السابق ، ص ٩ .
- ٨ - محمد جابر الأنصاري : تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة ، نوفمبر ١٩٨٠ ، العدد ٣٥ ، ص ٨٦ .
- ٩ - زكي نجيب محمود : في حياتنا العقلية ، القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٧٩ ، ص ١٣ .

١٠ - وزارة المعارف العمومية : تقرير لجنة التعليم الأولى، القاهرة،
المطبعة الأميرية ١٩١٩ ، ص ١ .

١١ - المرجع السابق ، ص ١٢ .

١٢ - المرجع السابق ، ص ٣٢ .

١٣ - المرجع السابق ، ص ٣٦ .

١٤ - المرجع السابق ، ص ٤٦ .

١٥ - المرجع السابق ، ص ٦٤ .

١٦ - المرجع السابق ، ص ٦٨ .

١٧ - المرجع السابق ، ص ٧٥ .

١٨ - المرجع السابق ، ص ٩٣ .

١٩ - المرجع السابق ، ص ٩٥ .

٢٠ - المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

٢١ - المرجع السابق ، ص ١٠٨ .

٢٢ - ملحوظات نقابة المعلمين على تقرير لجنة التعليم الأولى ،
القاهرة ، مطبعة النهضة ، ١٩١٩ ، ص ٧ .

٢٣ - المرجع السابق ، ص ٨ .

٢٤ - مؤتمر التعليم الإلزامى المجانى للول العربية ديسمبر ١٩٥٤

- يناير ١٩٥٥ بالاشتراك مع هيئة اليونسكو وجامعة النول العربية :
تعليم المرحلة الأولى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٥٤ - ص ٢٦ .

٢٥ - المرجع السابق ، ص ٢٧ .

٢٦ - أنور الجندى : عبدالعزيز جاويش ، القاهرة ، المؤسسة
المصرية العامة للتأليف ، سلسلة اعلام العرب (٤٤)، ١٩٦٥ ، ص ١٨٦ .

٢٧ - المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

٢٨ - تعليم المرحلة الأولى فى مصر ، مرجع سابق ، ص ٢٧ .

٢٩ - المرجع السابق ، ص ٢٨ .

٣٠ - المرجع السابق ، ص ٣١ .

٣١ - أحمد نجيب الهاللى : التعليم الثانوى ، عيوبه ووسائل
اصلاحه ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣٥ ، ص ٣ .

٣٢ - المرجع السابق ، ص ٥ .

٣ - المرجع السابق ، ص ١٠ .

٣٤ - المرجع السابق ، ص ١٦ .

٣٥ - المرجع السابق ، ص ٤٠ .

٣٦ - المرجع السابق ، ص ١٣ .

٣٧ - المرجع السابق ، ص ٣٤ .

الفصل الرابع

التوجيه الليبرالى لتطوير التعليم

الوجه المظلم لليبرالية فى مصر :

إذا كان الليبرالية ثمارها اليانعة فى المجتمعات الأوربية ، وإذا كانت قد أضاعت أمام العقل الغربى فأبصر ما كان مستغلقا أمامه فى العصور الوسطى ، إلا أن هذه الليبرالية عندما بدأ العقل المصرى يتأثر بها ويحاول أن ينقلها الى مجاله ومحيطه ، عاشت متغيرات مختلفة تماما ، فهى تعيش - بحكم طبيعتها - مناخ الحرية والتحرر ، لكنها فى مصر عاشت تحت سيوف احتلال قاهر ، ومع فئات اجتماعية عميلة ، وفى ظل استبداد ضار ، فإذا بها لا تشرق على مصر حرة ونموا وتقدما ، وإنما تعطىها وجهها المظلم فتنتج مزيدا من القهر ونموا فى التبعية !!

عرفت مصر إذن الديمقراطية فكرا والليبرالية والأفكار الاشتراكية وتأثرت بالأفكار التى ترتبت على تقدم العلوم التطبيقية ، إلا أن هذا الفكر الواقد ، لم يستمر نسخة كربونية للفكر الأوربى ، ذلك أن المفكرين المصريين أضافوا من بنات أفكارهم الكثير مما يناسب البيئة المصرية . ومن الثابت أن هذا الفكر الذى تحمس له بعض المثقفين بغض النظر من خلفياته التاريخية ، قد اصطدم بواقع التركيب الاجتماعى

والاقتصادى والثقافى والسياسى ، وكانت النتيجة أن مسار هذا الفكر الولد وتأثيره فى البيئة المحلية كان مخالفا الى حد كبير لمساره فى البلدان الغربية التى تم استيراده منها ، كما أن النظم السياسية التى جرت محاولة اقتباسها من الغرب لم تأت بالنتائج التى توقعها مقتبسوها ، لذا حاول البعض تشكيل نوع من الفكر السياسى المستقل على اعتبار أن ذلك يتضمن نوعا من تأكيد الذات ودعم الاستقلال السياسى باستقلال ايدى ووجى^(١)، فتكونت تبعا لذلك مجموعة من التنظيمات المختلفة من الشكل الليبرالى الذى تشكلت وفقا له الأحزاب التى اشتركت فى حكم مصر سواء أحزاب الأقلية أو حزب الأغلبية (الولد) ، ولكن هذه التنظيمات كانت تواجه دائما بالحرب الشعواء من السلطة الحاكمة سواء كانت دينية مثل الإخوان المسلمين أو علمية مثل مصر الفتاة أو سرية مثل التنظيمات الشيوعية .

وقد تفاقمت المسألة الاجتماعية تفاقما كبيرا نتيجة سوء توزيع الثروات وغياب السياسات الاجتماعية ، ولا أدل على ذلك من استمرار الهبوط فى متوسط الدخل القومى بالنسبة للفرد من ٩٦ جنيه فى العام خلال الفترة من ١٩٣٥ - ١٩٣٩ الى ٩٤ جنيه فى العام خلال الحرب العالمية الثانية على أساس الأسعار الثابتة أى الأسعار الحقيقية ، مع استبعاد عامل الارتفاع الملحوظ فى الأسعار^(٢). فإذا أمعنا النظر فى كيفية توزيع الدخل القومى لوجدنا ٦١٪ من هذا الدخل يذهب الى الرأسمالية وكبار الملاك ، فقد قدر الدخل القومى ١٩٤٥ بمبلغ ٥٠٢ مليون جنيه ، ذهب منه ما يزيد على ٣٠٨ ملايين جنيه على شكل

ايجارات وأرباح وفوائد ، بينما متوسط أجر العامل الزراعى فى العام لا يزيد عن أربعة عشر جنيهاً وفق احصائيات ١٩٥٠ ، فإذا أخذنا فى الاعتبار ارتفاع تكاليف المعيشة لكان الأجر الحقيقى للعامل الزراعى لا يتجاوز ثلاثة جنيهات فى العام ، كما أن متوسط الأجر السنوى للعامل الصناعى لا يزيد عن خمسة وثلاثين جنيهاً ، أى ثمانية جنيهات أجر حقيقى فى العام الواحد(٣).

وقد انعكس كل هذا على موقف كبار الملاك من مسألة التعليم الأولى، ذلك أنهم أبوا تخوفهم من تعليم أولاد الفلاحين ، والحجج التى ساقوها لتبرير هذا التخوف تدعو للدهشة ، فعند مناقشة مشروع قانون التعليم الأولى فى مايو ١٩٣٣ قال وهيب دوس أن تعليم أولاد الفقراء يعد طرفة كبرى «لأنه خطر اجتماعى هائل لا يمكن تصور مده ، لأن ذلك لن يؤدى الى زيادة عدد المتعلمين العاطلين ، بل يؤدى الى ثورات نفسية حين يتعلم ابن الصراف وابن الساعى» ، ومن ثم طلب أن «يقصر التعليم على أبناء القادرين الموسرين من أهلها (القرية) حتى اذا بقيت أمكنة خالية ملأناها بأبناء غيرهم من الفقراء(٤)».

وحتى لا يكون التعليم الأولى سبباً فى انصراف أبناء الفلاحين عن الحقل وشئون الزراعة اقترح النائب محمد عزيز أياظة أن يكون لوزير المعارف «حق السيطرة والرقابة على الأطفال فى النصف الثانى من اليوم» ، على اعتبار أن الدراسة تشغل النصف الأول ، وذلك حتى لا يعتاد هؤلاء الأطفال على حياة المدينة فى نصف اليوم الثانى ، ويقول

أنه شاهد بعض الفلاحين يخرجون الى حقولهم « بالبلطى والجوارب والاحذية » ويحلمون أنوات العمل على أكتافهم وهم ركوب فوق الدراجات، فإذا استمر الحال على ذلك سيأتى بعدهم قوم يركبون السيارات لا يزعمهم وازع ولا يدفعهم الى حقولهم دافع»(٥).

وتجسدت هذه الآراء مرة أخرى عند مناقشة ميزانية التعليم الأولى أو الإلزامى لعام ٢٧ / ١٩٢٨ ، حيث اقترح أحد النواب أن تستلجر وزارة المعارف بجوار كل مدرسة حقلا مساحتها من فدانين الى أربعة أفدنة ليذهب اليه التلاميذ بعد الدراسة مباشرة ، حتى لا ينسوا أعمال الفلاحة لأن اعتياد التلميذ على ارتداء الطربوش «لبس حمالة شراب» يجعل من الصعب عليه أن يمسك بالقلم بعد ذلك !!

وقال النائب محمد عزيز أباطة مرة أخرى انه لا فائدة من أن يشمل التعليم الأولى علوم الجغرافيا والتاريخ ، والأفضل أن يدرسوا الشايف والنورج وكل ما يتعلق بالزراعة ، على أن تشمل كتب المطالعة موضوعات نافعة مثل بودة القطن وكيفية مقاومتها ، وعلاقة المزارعين ببنك التسليف ونماذج من استثمارات التسليف ونماذج من عقود الإيجار.. إلخ ، ثم أبدى تخوفه من أن خريجى المدارس الإلزامية أصبحوا يرتنون «جلابيب مكوية أو طواقى بالاجور وأحذية ملونة» ، وأن استمر هذا الحال سوف يؤدى الى أن يتحول أصحاب الجلابيب الزرقاء الى «أصحاب جلابيب مكوية»(٦).

وإذا كانت فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى والتي امتدت الى ما

شاء الله قد أظهرت حرصا من جانب كثيرين على نقل كل جديد والجري وراء كل طريف براق ، فإن هذا قد دعا بعض المفكرين الى أن يناووا بغريلة ما ينقل من الغرب ، والتميز بين ما ينفعنا منه وما يضرنا ، وما نأخذ منه وما ندع . ومن أبرز ما كتب في ذلك مقال لعبد الوهاب عزام ، نشره في ملحق جريدة السياسة الأدبي (عدد ١٤ جمادى الثانية ١٣٥١هـ / ١٤ أكتوبر ١٩٣٢ ، عدد خاص بمؤتمر الطلبة الشرقيين) .

حيث قال : «.... فإذا أحسنا في أنفسنا كرامة الانسان وألفة الحر فكرنا فعرفنا الذي نأخذ من أوربا والذي ندع ، والذي نستحسن لأنفسنا والذي نستقبح ، ونقدنا فقلنا : هذا حلال وهذا حرام ، وهذا طيب وهذا خبيث ، ثم رجعنا الى تراث آبائنا نحفظ منه كل مفخرة ، ونعتز فيه بكل ماثرة ، وخططنا لأنفسنا في معترك الحياة خطة من عمل عقولنا وأيدينا ووحى تاريخنا وأدابنا ، نصل ماضينا وحاضرنا بالمستقبل الذي هو أشبه بنا وبأخلاقنا وأدابنا وعقائدنا وتاريخنا .

«وإذا أحسنا التفكير عرفنا فرق ما بين الصناعات والأخلاق والعادات ، ولا يلتبس علينا ما نأخذ من أوربا من العلوم الطبيعية ونتائجها ، وما نتجنب من أخلاقها وأدابها ، فانه لا فرق بين الحساب والهندسة والكيمياء في الشرق والعرب ، ولكن شتان ما بينهما في العقائد والخلق وسنن الاجتماع وما يتصل بذلك ، فإن لكل أمة من أخلاقها وأدابها ثوبا حاكته القرون وعمت به الأجيال ، فليس يصلح لغيرها ، ولا يصلح لها غيره» (٧) .

وبإعلان الهدنة وانتهاء الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ ، تجمعت كل عوامل الانفجار .. فالهوة الاجتماعية بين كبار ملاك الأراضي ، وبين رجال الصناعة زادت اتساعا بنمو القطاع الصناعى ، وأصبحت تبعا لهذا ، طريقة حل المشكلات تختلف فيما بينهما .. إن رجال الصناعة يريدون حماية انتاجهم من المنافسة والتطور به والمحافظة على نسبة أرباحهم فى خلال الحرب ، ثم هناك أمريكا ، ذلك العامل الجديد الذى دخل المعركة ، فهناك جناح جديد من رجال الصناعة يختلف عن ذلك الجناح الكلاسيكى القديم والمتداخل مع الاستعمار البريطانى ، هذا الجناح الجديد يعمل على الارتباط بالاستعمار الأمريكى لكى يستطيع بالمشاركة معه أن يؤسس تلك المشروعات التى تتسم بالضخامة (٨) .

وكلا الجناحين سواء البريطانى أو الأمريكى ، يريد أن يتطور ويزيد من أرباحه . وكانت الخطة الرئيسية لكلا المعسكرين هى محاولة الوصول الى مكاسب من الاستعمار بالتفاهم والتعاون معه فى المشروعات المزمع اقامتها .

وبصفة عامة رئيسية ظلت الجماهير الشعبية بدون قيادة حقيقية تعبر عن مصالحها الخاصة ، هذه القيادة التى افقرت اليها الجماهير بعد أن بدأت سلسلة المهادنات من جانب حزب الوفد والانسلخات عنه . وقد ظل الاستعمار وحلفاؤه يعملون بكل الطرق لمنع تكوين هذه القيادة ... لقد زادت ظروف الحرب جيوش الفقراء ، ويسبب فقدان القيادة كانت معارك هذه الشرائع الملحونة تتنازعها عديد من الاتجاهات التى

تخدم عديدا من المصالح ، واستطاعت التنظيمات الايديولوجية أن تستغل ضعف ثقة الجماهير ، الذي أخذ يتزايد فى الولد ، ثم عدم وجود قيادة أخرى تقود الكفاح العملى ضد الاستعمار وتجذب عديدا من طبقة صفار المثقفين والتجار والحرفيين الحائرة المترددة^(١) .

خطتان أجنبتان لتطوير التعليم !

وسط هذه الظروف جميعا ، كان من الطبيعى أن تدبر القيادة التعليمية وجهها الى أوروبا كى تستلهم منها (حلا) لمازق التعليم الذى ما فتئت مشروعات ترسم وتخطط لتطويره ثم لا تعرف الطريق - غالبا - إلى التنفيذ ، فيزداد المازق إحراجا وضيقا . والتفكير فى استدعاء خبراء أجانب لتطوير التعليم أمر يثير العجب حقا ، فالتعليم (نظام اجتماعى) ، وهو أيضا (نظام ثقافى) مما يتصل بعادات الأمة وتقاليدها ومنهجها فى التفكير والحياة وعقيدتها ، فكيف يتأتى لهذا الوافد عبر ثقافة أخرى ونظام اجتماعى مخالف ، بل وماذا نقول ؟ ومن معسكر معاد يتربص بالأمة دائما لمزيد من الاستغلال والاستعباد ، كيف يتأتى له أن يفكر وفقا للاحتياجات الحقيقية الفعلية للأمة ومستقبلها ؟ لو كانت المسألة مسألة زراعية أو صناعية أو ما شابه ذلك فلربما كان الأمر مقبولا ، أما فى مجال التعليم فهو ليس مقبولا فحسب وإنما هو ضد قوانين التطوير والتطور نفسها !!

أما أول الخبيرين فهو المستر (ف . أو . مان) ، مفتش المدارس وكليات المعلمين بإدارة المعارف بانجلترا ، طلب اليه وزير المعارف فى

سبتمبر سنة ١٩٢٨ أن يبحث فى خلال زيارة طويلة لمصر امتدت منذ هذا التاريخ حتى آخر ابريل سنة ١٩٢٩ ، المسائل المختلفة المتعلقة بالتعليم العام فى مصر .

وكان الخبير الثانى ، (أ . د . كلاباريد) الدكتور فى الطب وأستاذ علم النفس فى كلية العلوم بجامعة جنيف وخبير ، عهدت اليه الوزارة وضع خطة عامة للإصلاح المدرسى ، ووصل الى القاهرة فى أخريات أكتوبر ١٩٢٨ ، وقدم تقريره فى مايو سنة ١٩٢٩ .

مشروع (مان) للتطوير :

ومن المدهش حقا أن يسجل المستر مان فى مقدمة مشروعه ، نفس الملاحظة التى قدمنا نحن بها هذا الجزء ، وأن كان قد انتهى الى نتيجة غير تلك التى انتهينا اليها ، فهو يعترف بأن التقرير «كتب من وجهة نظر أوربية فى جوهرها وعلى الأخص انجليزية ، وهو يرمى الى أن لا تطبق على معاهد التعليم المصرية نفس القواعد التى تقضى خير النظم ، تعليمية الحديثة بتطبيقها على المدارس والكليات ومعاهد التعليم الفنى فى أوربا ولم أر مبررا لاتخاذ مستوى غير هذا يكون فى الواقع أقل منه» .

وهو يبرر هذا النهج بأن مصر قد بدأت السير على طريق تقدم نهجه غريب ، فتطوير التعليم المصرى اذن كان يساير النموذج الغربى ، هو عملية منطقية تتسق والاتجاه العام وبالقائى «فان انتهاج هذا المسلك له ميزة أخرى وهى أن ما تضمنه هذا التقرير سيفيد على الأقل كما هو

المأمول فى ايجاد بعض الارتباط بين أساليب التعليم ودرجاته فى المدارس المصرية وبين ما هو متبع الآن فى المعاهد المماثلة لها فى أوروبا .

ولا يخفى «مان» وعيه بوجهة النظر التى قلناها فى معارضة أن يعهد (لأوربي) بالنظر فى تطوير التعليم فى مصر وذلك لأنه «لا يحسب فيه حساب الظروف الاجتماعية التى لابد من وجودها بين قطر كمصر وآخر كإنجلترا وهى فروق فى التاريخ والدين والحياة والتقاليد الاجتماعية التى يجب دائما أن ترتسم خصائصها ومميزاتها الى حد كبير فى نوع التعليم المنتشر فى كل من البلدين وفيما يبدو من تطورات» ومع ذلك فهو يعترف بأنه قد قصد «ترك هذه الفروق على الرغم من أهميتها» (١٠) ، ويحاول أن يخفف من احتمالات خطأ التشخيص الناتجة عن ذلك بأنه قضى بمصر مدة ثمانية أشهر باحثا دارسا متعمقا .

و(مان) يخلط هنا بين وظيفة الباحث الدارس ، وبين وظيفة (المصلح) و(المخطط الاجتماعى) ، فمن حق الباحث من مجتمع أن يعكف على التعليم فى مجتمع آخر يبحثه ويدرسه ويفهمه ، أما أن يقوم بعملية تخطيط وإنشاء وبناء لنظام اجتماعى فرعى يقوم على تنشئة عشرات الألوف من أبناء الوطن المغاير ، فهذا بعيد عن عملية المنهج الاجتماعى نفسه ، فليست المسألة مسألة بحث ودراسة فقط وإنما هى (عواطف) و(أحاسيس) و(وعى تاريخى) مما له خصوصية ثقافية تصيب

مشروع البناء بثغرات كفيفة بهدمه .

أما المسائل التى طلب من المستر مان بحثها فهى نفس المسائل التى طلب من الدكتور كلاباريد بحثها ، وهى تشمل القضايا التالية :

١ - مدارس المعلمين : هل يجب أن تشتمل الدراسة فى هذه المدارس على مواد التربية ومواد الثقافة العامة معا أو ترجأ دراسة مواد التربية الى ما بعد اتمام دراسة مواد الثقافة ؟ .

٢ - اذا اختير الأمر الأول فهل يجب ادماج مدرستى المعلمين فى كليتى الآداب والعلوم با' . 'معة ، وبعد ذلك يتلقى الطلبة الذين يرغبون فى مزاوله مهنة التدريس مقررا فى مواد التربية بمعهد للمعلمين ؟ وهل يكون هذا المعهد واحدا لطلبة العلوم والآداب أو يجب تخصيص معهد لكل فريق ؟ .

٣ - اذا اختير الأمر الثانى ، فماذا يجب أن تكون العلاقة بين مدرستى المعلمين وبين كليتى الآداب والعلوم بالجامعة ؟ وكيف يتيسر الانتقال بخريجى هاتين الكليتين فى مهنة التدريس ؟ .

٤ - هل يجب أن يكون إعداد الطلبة لمهنة التدريس بالمدارس الابتدائية مماثلا لإعدادهم للتدريس بالمدارس الثانوية من حيث مواد التربية ومواد الثقافة أو يجب أن يكون إعداد كل فريق مختلفا عن إعداد الفريق الآخر ؟ .

٥ - المطلوب وضع نظام عام لمدارس المعلمين وفق المبادئ التى يستقر الرأى عليها ، ويكون مشتملا على المقررات الدراسية اللازمة

وبغيرها من الأمور المهمة الأساسية .

٦ - هل المقررات الدراسية المتبعة فى مختلف مراحل التعليم العام وافية أو تحتاج الى تعديل وبخاصة من حيث عدد مواد الدراسة ومقدار ما يدرس من كل مقرر والامتحانات العامة وغيرها وهل من المستحسن جعل دراسة البنات ودراسة البنين واحدة ؟ .

٧ - درس نظام التعليم الأولى الإلزامى اللازم لأمة تهتم بالخروج من ثمار الأمية : هل يعد هذا النظام ملائماً من الوجهتين الاجتماعية والتعليمية لحالة الأمة فى الوقت الحاضر ؟ .

٨ - ما هو عدد المحال (الاماكن) التى يجب إيجادها فى كل مرحلة من مراحل التعليم العام بالنسبة الى عدد السكان وكذلك عدد الاماكن التى يجب إعدادها للتعليم الفنى المتوسط ، أى الصناعى والزراعى والتجارى ؟ .

٩ - ما هى نسبة ما يجب تخصيصه للتعليم من ميزانية الدولة العامة ؟ .

١٠ - علاقة المدارس المتوسطة بالجامعة .

ومن الملاحظ أن ٥٠٪ من القضايا التى طلب الى الخبيرين إبداء الرأى فيها هى قضايا تتصل بنظام إعداد المعلمين ، واحتلت جميع القضايا الأخرى النصف الباقى ، فهل يدل هذا على الوعى بمركزية قضية تكوين المعلم ؟ الحق أننا لا نستطيع أن نقطع بهذا .
أولاً - نطاق التعليم القائم وخطة توسيعه فى المستقبل القريب :

تبيين للمستقر مان من فحص الاحصاءات الخاصة بالتعليم ، ما يأتى من الأمور الأساسية (١١):

أ - إن ما أهد حتى ذلك الوقت من وسائل التعليم الأولى ناقص نقصا كبيرا اذ أنه لم يوجد فى المدارس الأولية القائمة سوى ٣١٠٠٠ ه محل فى حين أن البلاد كانت تحتاج فعلا الى ما يقرب من ١٥٠٠٠٠٠ ه محل ، هذا اذا جعلت مدة الدراسة خمس سنوات فقط .

ب - إن تعليم الأطفال المدرسى بحسب الطرق الحديثة يكاد يكون معدوما فى جميع أنحاء مصر ، وهذا مما يجعل طرق التعليم معيبة منذ البداية .

ج - إن نسبة ما أهد للتعليم العالى وما يتبعه من التعليم الابتدائى والثانوى تزيد زيادة فاحشة على نسبة ما أهد للتعليم الأولى .

د - إن ما أهد من الوسائل لتعليم البنات ضئيل بالنسبة الى ما أهد لتعليم البنين ، ولهذا اقترح خبيرنا ما يأتى :

١ - مواصلة السير على ما قررتة الوزارة فى هذا الشأن والاسراع بقدر الاستطاعة فى إنشاء عدد من المدارس الأولية يكفى لتعليم كل من يبلغ سن التعليم الأولى من البنين والبنات فى مصر .

٢ - إنشاء أقسام للأطفال فى مدارس الحكومة لتعليم جميع صغار التلاميذ بواسطة معلمات على النمط الحديث المتبع فى رياض الأطفال .

٣ - أن يراعى فى المستقبل جعل نصيب البنات من محال التعليم المدرسى كتنصيب البنين ، وأن تبذل جهود خاصة فى تلافى ما حدث

حتى ذلك الوقت من النقص فى وسائل تعليم البنات .

أما فيما يتعلق بالسؤالين اللذين وجها الى الخبير بشأن عدد المحال التى يجب ايجادها أولا فى كل مرحلة من مراحل التعليم العام بالنسبة لعدد السكان . وثانيا فى التعليم المتوسط الفنى ، فقد بين أن أنواع التعليم الابتدائى والثانوى والفنى فى مصر لا يعتبرها الجمهور فى ذلك الوقت إلا كسبل توصل الناشئين الى التوظيف أو ممارسة الأعمال المحمية من المنافسة ، وهذه فى الغالب كانت مكتظة بمحترفيها ، ولهذا فقد اقترح ما يلى :

٤ - أن يوجه الجهد الى إعداد المحال اللازمة لتعميم التعليم الأولى الأساسى ، أما فروع التعليم الأخرى ، فقد أوجب أن لا يوسع من نطاقها إلا بقدر ما يتبين من اتساع المجال لاستخدام جميع خريجي مدارسها فى شئون الحياة الاجتماعية والاقتصادية فى مصر استخداما يعود عليهم وعلى البلاد بالفائدة .

٥ - وجوب توحى الحذر والحيلة فى توسيع نطاق التعليم الابتدائى والثانوى والعالى حتى لا تخرج هذه المدارس عددا من التلاميذ يزيد على العدد الذى يستطيع كسب العيش بطريقة مرضية .

أما عن سؤال الوزارة المختص بتعيين نسبة الجزء الذى يجب تخصيصه من ميزانية الدولة العامة للتعليم ، فقد كانت اجابة المستر مان أن هذا الجزء يجب أن تقرره السلطة المصرية المختصة بعد فحص جميع ما تتطلبه المصالح الأخرى من مال الحكومة فحصا وافيا

والموازنة بينها من حيث الأهمية ، وقد رجح أن المدارس الأولية أحق من غيرها فى ذلك الوقت بأن تستوفى حاجتها من مجموع الاعتمادات التى يتيسر الحصول عليها .

ثانيا - ما يتصل بتعليم البنات : رأى المستر مان أن ما اتخذ حديثا من الاجراءات لجعل الدراسة فيها مماثلة تقريبا لدراسة مدارس البنين ، لا يبعث على الارتياح ، ولهذا فقد اقترح ما يلى (١٢) :

١ - أن لا يسمح فى مدارس البنات الابتدائية والثانوية بأن يكون لغرض إعداد التلميذات للتعليم الحرفى الذى قد يرغب بعضهن فى تلقيه فيما بعد من الأهمية ما يحجب الغرض التثقيفى العام وهو تهذيب الفتيات وإعدادهن للقيام بواجباتهن المعتادة فى الحياة المنزلية والاجتماعية ، ولهذا فقد أوجب الخبير أن يدخل فى خطط الدراسة وطرق التدريس المختصة بهذه المدارس وكذلك خطط الامتحانات - اذا كانت لازمة حقا - من ضروب التعديل والتنويع ما يكفل بقدر الاستطاعة تحقيق هذين الغرضين معا .

٢ - إن ما كان متبعا فى ذلك الوقت من عزل التلميذات اللواتى كن يتعلمن بقصد الاستعداد لممارسة إحدى المهن النسوية بعد تخرجهن - وهى فى الغالب مهنة التعليم - عن التلميذات الأخريات اللواتى يتلقين الدراسة الابتدائية والثانوية لغرض آخر غير كسب العيش قد يؤدى فى النهاية الى ظهور عيوب جسيمة فى نظام التعليم بوجه عام .

ثالثا - فيما يتعلق بالمدارس الفنية المتوسطة : فقد اقترح المستر

مان (١٣) :

١ - تعديل نظام امتحان شهادة اتمام الدراسة الابتدائية وامتحان شهادة القسم الأول من الدراسة الثانوية على أن يعنى بوجه خاص فى هذا التعديل بايجاد وسائل فى هذين الامتحانين تجعلهما أكثر صلاحية مما كان قائما لسبر غور استعداد الطلبة لتعلم الأمور الفنية أو يباح للمدارس الفنية أن تعقد امتحانات دخول خاصة بها .

٢ - مقاومة تغلب الدراسة النظرية والعلمية فى التعليم الفنى ، وذلك بتأليف مجلس استشارى فى كل مدرسة فنية اذا أمكن أن تمثل فيه كل صناعة من الصناعات التى تعلم فى المدرسة ، وكذلك بزيادة عدد معلمى الصناعات الذين سبق لهم ان مارسوا العمل فى ميدان الصناعة الحرة فى أوربا وفى مصر ذاتها زيادة كبيرة .

٣ - ليس من الضروري أن تكون مدة التعليم فى كل صناعة مساوية تماما لمدة التعليم فى غيرها .

٤ - أن تتخذ التدابير اللازمة لتمكين خيار التلاميذ فى المدارس المتوسطة من مواصلة دراستهم فى المدارس العالية الملائمة لهم .

رابعا - فيما يتعلق بطرق التنظيم المدرسى : وفى هذا المجال بصفة خاصة نجد جملة من المقترحات الجيدة بالفعل ، مثال ذلك :

١ - أن يفسح المجال تدريجيا لنظار المدارس لأن يقسموا تلاميذهم الى فرق وفقا لطرق مرنة بحيث تقوم على معايير السن ودرجة الذكاء ومستوى المعلومات وما شاكل ذلك ، وهذا يقتضى مواجهة ما كان

سائدا من تفاوت كبير فى أعمار الطلاب بمختلف الفرق وتعديل نظم الامتحانات العامة بإدخال المواد الاختيارية ، وتشجيع نظار المدارس على إدخال صور التنوع فى خطط العمل بمدارسهم وفقا لظروف مدارسهم .

٢ - اتخاذ الاجراءات اللازمة لإدخال الأساليب الحديثة فى التدريس وعلى الأخص فيما يتعلق بإزالة حالة الخمول العقلى التى كانت سائدة بين التلاميذ وتنمية نشاطهم العقلى وتعويدهم الاستقلال فى التفكير والعمل ، مع وجوب مقاومة عادة الاستظهار أو الحفظ ، فضلا عن أهمية تشجيع التلاميذ على صور التعلم الذاتى مما يحتاج الأمر معه الى تزويد المدارس بعدد كاف من الكتب الخارجية للقراءة .

٣ - لكى يتيسر شرح طرق التعليم الحديثة وكيفية تطبيقها على المدارس المصرية شرحا عمليا أوجب المستر مان إنشاء مدارس نموذجية فى مدن متعددة بالبلاد ، لكل نوع من أنواع التعليم مع العناية بأن تكون تجهيزاتها على قدر عال من الجودة وحسن اختيار موظفيها ومعلميها ، وذلك حتى يستفيد منها طلبة وطالبات مدارس المعلمين والمعلمات .

ومما يذكر أن هذه التوصية بصفة خاصة قد عرفت طريقها الى التنفيذ منذ الثلاثينات وكانت هذه المدارس (النموذجية) حقول تجارب لطرق التعليم الحديثة وأمدت حركة التعليم فى مصر والفكر التربوى بالكثير من الاتجاهات والأفكار الغربية ، وإذا كان مقدم الاقتراح

(انجليزيا) كان يأمل فى مزيد من ربط التعليم المصرى بانجلترا فقد شاعت الظروف أن يكون اقتراح مثل هذا قناة لتسريب التربية الامريكية أكثر من أن تكون لنقل التربية الانجليزية ، كما حدث نفس الشيء بالنسبة لمعهد التربية .

٤ - ويبرز اقتراح آخر ، بجانب هذه المقترحات (الموضومية) يحاول من خلال الاقتراح مزيدا من صور الربط بين التعليم المصرى والتعليم الأوربى ، اذ اقترح الاستمرار فى ارسال خيرة الطلاب المصريين الى أوروبا لدراسة نظم التعليم والتربية .

خامسا - مدرسة المعلمين العليا وعلاقتها بالجامعة المصرية : ولعلنا نأتى هنا الى أخطر ما جاء فى التقرير نتيجة ما تركه بالفعل من بصمات على حركة التعليم المصرى عددا من السنوات غير قليل ، فقد كانت كل من مدرسة المعلمين العليا والجامعة تمثلان منهجين فى التفكير والتعليم والتربية بذرا قدرا غير قليل من الصراع بين خريجهما ، فعمل تنفيذ اقتراح خبيرنا على توجيهه فى مسار آخر ، فما هو هذا الاقتراح (١٤) ؟ .

١ - أن تكون الغاية التى يجب بلوغها ، ايجاد نظام يتمكن به الطلبة الذين ينوون الاشتغال بالتدريس فى المدارس الابتدائية والثانوية أو فى المدارس الثانوية على الأقل ، من تلقى الدراسة التحضيرية اللازمة (الاعداد الاكاديمي) له فى الجامعة ، ويقتضى هذا النظام أن يحصل هؤلاء الطلاب أولا على درجة فى الآداب أو العلوم من الجامعة ثم

يقضوا بعد ذلك مدة فى دراسة التربية العلمية (العلوم التربوية
والنفسية) والتدرب على أساليب التربية العملية .

٢ - البحث عن أفضل الطرق لادماج طلبة مدرسة المعلمين العليا
(القسم العلمى) فى كلية العلوم ، وادماج طلبة القسم الأدبى من
المدرسة نفسها فى كلية الآداب ، على أن تسعى الوزارة لأن تضم كلية
الآداب عددا من المقررات أو الأقسام التى تستطيع مواجهة ما يدرس
من مواد أدبية بالمدارس حيث كانت كلية الآداب محدودة التخصصات
والأقسام فى ذلك الوقت .

٣ - يجب إنشاء معهد للتربية يلتحق به الطلبة بعد نيلهم الدرجة
الجامعية (علوم أو آداب) ليتلقوا فيه دراسة التربية العلمية والعملية لمدة
سنة واحدة . وقد تم تنفيذ هذا الاقتراح وبدأت تصفية مدرسة المعلمين
العليا ، مع ملاحظة أن فكرة إنشاء معهد للتربية بعد الدراسة الجامعية
تمثل نفس النظام السائد فى جامعة لندن ، وقد أنشئ معهدنا بالفعل
عام ١٩٢٩ واستطاع هذا المعهد أن يطبع التعليم المصرى بالعديد من
السمات التى لم تكن كلها خيرا ، لا بل لقد كان له أثره أيضا فى
المنطقة العربية كلها باعتبار ما مثله من ريادة .

٤ - أما بالنسبة لمعلمى المدارس الابتدائية فقد اقترح المسترمان
أن تكون دراستهم التحضيرية (الأكاديمية) لمدة ثلاث سنوات بعد الانتهاء
من المدرسة الثانوية .

مشروع كلاباريد :

نضع تخصص كل خبير فى مجموعة الخطوط العامة المكونة لمشروع النهوض التربوى كما يراه ، فالمستر مان (المفتش) غلب على اقتراحاته جانب (التتظيم) ، أما الخبير السويسرى كلاباريد الذى كان استاذا فى علم النفس ، فقد غلب على مقترحاته جانب (المبادئ التربوية والأسس النفسية) .. الأول ينظر الى التعليم وكأنه يقف خارج التلميذ ، والثانى ينظر إلى التعليم وكأنه (يستبطن) التلميذ من الداخل . ولا نريد أن نقف طويلا أمام سلسلة (النقود) التى راها صاحبنا فى التعليم المصرى ، كخطوة أولية لرسم معالم الإصلاح والتطوير ، فقد أصبحت العيوب والسلبيات شائعة ومشهورة ، ولأن الإصلاح الحقيقى لا يأخذ مجراه ، فإن الحديث عن العيوب يصبح معادا ومكررا ، ومن هنا فسوف لا نقوقف إلا أمام ما نرى أنه لم يسبق تكراره الا فيما ندر . ففيمما يتعلق بالتنمية الذاتية لدى التلاميذ ، لاحظ كلاباريد أن المدارس لا تدع التلاميذ ينصرفون الى فصول الدراسة عن اختيار لون قسور وارغام ، بل تصيغ انصرافهم اليها بصيغة الجمود والجفوة العسكرية . وهو إذ يعترف بأن تعويد الطلاب على النظام له فوائده كمبادرتهم الى الاصطفاف أو سيرهم مثنى مثنى ، تنفيذا للأوامر وإطاعة لها ، الا أنه رأى ذلك أولى بدرس التربية الرياضية أو ببعض الظروف والمناسبات الخاصة (كالدخول فى المتاحف) منه بالاستعداد للدخول فى الفصول الدراسية (١٥) .

ودأى خبيرنا أن مزج الحياة المدرسية بمثل هذه الجفوة العسكرية

تجاوز للحد وفعل معاكس ومضاد للتربية الذى يستهدف أن تبنى الطاعة من التلميذ بناء على وازع داخلى وليس عن طريق قهر وضغط خارجى ، وعلى عكس ما كان سائدا فقد نصبح بأن تبذر فى نفس التلميذ المصرى تدريجيا فكرة أن المدرسة (بيت آخر) له يرى فيه حسن الرعاية والعطف كما يرى فى بيته الأول مع والديه ، وأن الطريق الى ذلك أن تقترب الحياة فى المدرسة من الحياة التى يراها التلميذ بالخارج وإلا فإنه سينظر الى المدرسة على أنها صورة من صور (الاعتقال) !!

• ومما يؤسف له حقا تلك الملاحظة الأخرى التى سجلها الضيف السويسرى من حيث ما شاهده على وجوه أغلب التلاميذ من آثار الاكتئاب والشحوب «وأذكر اننا ما رأينا فى مدرسة قط وجوها عليها نضرة البشاشة والنعيم ، وضاعف من دهشتنا أن لاحظنا حتى فى الأرياف وفى أزهى أيام الربيع أن التلاميذ محبوسون فى غرف أغلب ما تكون ضيقة ومظلمة ينقبض الصدر من الإقامة بها لأنها أشبه بالسجن منها بالفرقة ، فى حين أن من الميسور جعل التدريس فى الهواء الطلق».

ومن الجدير بالذكر أن كلاباريد قام بخطوة غير مسبقة فى تاريخ التعليم المصرى على الرغم مما يمكن ذكره من تحفظات عليها ، فقد أراد الرجل ، قبل أن يدرس حالة التعليم المصرى ، لابد من الوقوف على درجة ذكاء التلاميذ المصريين واتجاه نموهم العقلى ، فكان أن قام بتطبيق مجموعة ضخمة من اختبارات الذكاء على أعداد كبيرة وساعده

فى ذلك قطب التعليم المشهور اسماعيل القبائى الذى ستلعب هذه الخطوة عنده دورا كبيرا فيقيم العديد من آرائه على فكرة (اختبارات الذكاء) ، واشترك فى التطبيق أيضا أستاذ الفلسفة الشهير الدكتور منصور فهمى .

وقد نما الى الخير أن هناك استياء من طريقة العمل بالمدارس المصرية ، وأشهر ما يعيبها قلة التروى والتحمل وعدم الاكتراث، فحدثته نفسه بتلك المقولة الدائنة لدى أهل الغرب بأن الأجسام فى البلاد الجنوبية تنمو قبل الألوان «وبالتالى فقد يكون هذا النمو المبكر هو علة ما يعترى الوظائف العقلية فيما بعد من الضعف والفتور ، كما يضعف النظام العضوى ويتلاشى بتأثير النمو السريع الشديد» (١٦) .

لكن كلاباريد لما وصل الى مصر وجد أن الأطفال الى العاشرة أو الثانية عشرة من أعمارهم يكونون على جانب عظيم من حدة الذكاء ، إلا أن هذا الذكاء الساطع لا يلبث أن يخبو نوره فى السنوات التالية «ومهما تكن الفروض فى شأن ما يتلو النمو المبكر من ضعف الذكاء وتناقل الفهم ، فقد كان لزاما أن أتولى بنفسى تحقيق هذا الأمر بالأساليب الدقيقة وتقدير أهميته وتحديد مدة النمو المبكر ومعرفة هل يصدق هذا الأمر أيضا بطريقة واحدة على جميع الوظائف البسيكولوجية ورسم منحنى لقياس النمو العلقى» (١٧) .

ولقد كان من الواضح أن (سوء النتائج) التى حصل عليها الخير - وباعتراؤه لايمكن أن تفسر بارجاعها الى (غباء طبرى) لدى الطلاب ،

وانما الى (الوسط) الذى يشمل كلا من العوامل المدرسية والعوامل المنزلية ، فأساليب التدريس عتيقة لا تثير التفكير ولا تنمى الشخصية «والواقع أن الأطفال والشبان المصريين من الطبقات الدنيا تتقصها الأسباب المنشطة للعقل والبواث التى تستثير دفين الذكاء كما تتقصها لتفتيق أذهانهم تلك الفرص التى كثيرا ما تسنح للأطفال الصغار الأوربيين فى حياتهم» . ولا نستطيع أن ننسى بطبيعة الحال أن الجهرة الكبرى من الآباء والأمهات كانوا أميين ، وبالتالي لا يستطيعون حت أطفالهم وتشجيعهم على الاجتهاد «وقصارى ما يسمعون فى بيوتهم ليس فى شىء من عناصر التنقيف والتعليم التى تتخلل المحادثات فى العائلات الأوربية التى فى مستواهم الاجتماعى».

حتى بالنسبة لأبناء الشرائح الاجتماعية العليا فى المدن، فإن الطلاب لا يجدون فى متناول أيديهم طائفة من الكتب التى تتناسب وأعمارهم ولا المجلات والجرائد الخاصة بالأطفال.

أما المبادئ التى رأى كلاباريد ضرورة أن يبنى التعليم المصرى عليها ، فهى:

١ - يجب أن تكون التربية وغليفية الحاجة والمصلحة : فإذا أريد أن يكون التعليم مثمراً لابد أن يكون محوره مصلحة التلميذ ، والمسألة بالنسبة للتعليم تجاه مصلحة التلميذ مسألة حياة أو موت ، والمعلم البارع هو الذى يستثير الحاجة من مكانها ويتخذ المصلحة إماماً له فيما يريد أن يمضيه من الأعمال بواسطة التلاميذ ، ولا يكون ذلك إلا

يربط ما يتعلمه التلميذ بحاجة أو أكثر من حاجاته الفطرية.

٢ - اللعب : فقد أثبت علم النفس أن اللعب ميل فطري في الطفل وأن له أثره التربوي فيه. يستفيد الطفل أشياء شتى قبل ذهابه الى المدرسة بزمان طويل عن طريقه، وبه يحصل المربي على نتائج باهرة إن أحسن التصرف في الاستعانة به. ونصح الخبير بالآ تقتصر هذه الطريقة على مدارس الأطفال بل أن تتعداها الى المدارس الأولية والابتدائية والمدارس الثانوية. ومن فوائد اللعب حمل الطفل على الانتباه وإظهار قدرته على العمل الى أقصى حد، فهو إذن المحرك لهفته جثمانيا وعقليا.

وبالتالى فمن المفضل أن نكسو ما نعلمه للتلميذ بطابع اللهو واللعب حتى يقبل عليه راضيا متفائلا.

٣ - الغرضية : فلسنا بحاجة الى التذكير بأن نشاط الانسان العقلى وفكره وخطة سيره ترمى دائما الى غاية معينة. بل إن هذه الغاية هي علة وجودها وأن الانسان الذى يعمل لغير غاية يبررها جهده وسعيه جدير به أن يكون فى حداد المفلوتين. ومن المعلوم أنه مما يثبط الهمة ويوهن القوة أن يباشر المرء عملا دون أن يعلم لماذا هو مطالب به ولا أن يدرك كنه الغرض المقصود منه.

من أجل هذا نصح الخبير ، المعلم المصرى بأن يجعل التلاميذ يستشعرون بفائدة العمل الذى يطلب منهم أدائه. ونقول مع الخبير «يجعلهم يستشعرون»، إذ لا يكفى أن يقال لهم أن هذا يملا رسهم

بشئى المعلومات أو يدرب ذكاهم ، فمما لا بد منه فى هذا المقام أيضا أن يربط الغرض الذى يراد من الاطفال أن يبلغوا اليه بما هو معروف فيهم من ميول أو بائى حدث من الأحداث الجارية فى حياتهم اليومية.

٤ - الحرية : فلسنا فى حاجة هنا لنلفت الأنظار الى ما للحرية من شأن كبير فى تنمية الشعور بالمسئولية وبالتالي فى تكوين الإدارة فإن من لا يعمل إلا بأمر غيره ولا ينزل إلا على حكمه لا يدرك معنى الطاعة للنظام أى النظام الحقيقى الذى هو نظام الوازع النفسى الذى يرضاه مختاراً، وقد أصابت المربية الكبيرة (منتسورى) فى قولها بهذا الشأن «لا يحق لأحد أن يقول عن امرئ انه خاضع للنظام اذا بدا من ظاهره كذبا انه لا يتحرك كالمشلول أو صامت كالمليت فان مثل هذا المرء كائن فى حكم العدم لا كائن مطيع للنظام».

٥ - يجب أن يكون التعليم فردياً / اجتماعياً : أما وجوب كونه فردياً فالمقصود بذلك مراعاة الفروق الفردية بين التلاميذ بحيث يقدم لهم من التعليم ما هو مناسب لاستعداداتهم وليولهم مما يقتضى التنوع فى أساليب التعليم وكذلك المناهج، أما محاولة صيغهم جميعاً فى قالب واحد بدعى (التوحيد) فهذا يقتل بذور نمو الشخصية، «فواجب المعلم أن يحيط الطفل بطروف تساعده على استقلال أوفى قسط من مواهبه ووسيلته لذلك أن يستطلع أحوال تلاميذه ومعرفة كل منهم على حدة وأن يلم بشئ من مستواه العقلى ومؤهلاته الخاصة والوسط الذى يعيش فيه كى يتاح له تطبيق المنهج المقرر على كل منهم» (١٨) .

٦ - يجب أن تكون التربية الاجتماعية: فلن تكون التربية وظيفية اذا لم تكن اجتماعية، اذ أن الأغراض التي يرمى اليها الانسان أغراض اجتماعية فى الغالب أو متصلة اتصالا وثيقا بالحياة الاجتماعية، فعزة النفس والطمع والشوق الى موافقة الغير واستحسانه والاخلاص والشعور بالعدل وشهوة الحكم والتسلط بمصادر حاجات لا يمكن قضائها بعيدا عن الحياة الاجتماعية . فواجب المدرسة اذن إحاطة الطفل من الظروف بما يجعله يشعر شعورا طبيعيا عن طريق طبيعة الوسط الاجتماعى الذى يعيش فيه بأنه جزء من الجماعة وتابع لها وعندئذ يكون تيقظ الشعور فيه بوجود التضامن والتعاون النتيجة الطبيعية لحاجته الى التطبع بطابع الوسط الاجتماعى.

أما من حيث الجانب التطبيقي . فقد اقترح كلاباريد ما يلى:

١ - يجب أن يعهد بتربية التلاميذ حتى سن التاسعة الى معلمات لا الى معلمين بحكم طبيعة الأنثى اللطيفة التى تلازم فطرة الطفل الضعيفة وما جبلت عليه من مشاعر الأمومة التى يكون الطفل مازال قريب العهد بها .

٢ - تجنيس الصفوف الدراسية، ويتم هذا بتوزيع التلاميذ وفقا للسن ومستوى الذكاء ، فلا يجمع فى الفصل الواحد إلا المتقاربين فى هذين المعيارين. ويتقضى المصلحة بأن تنشأ فرق للضعفاء حتى تتيسر العناية بهم.

٣ - يجب فى بداية السنة الدراسية وفى كل ثلاثة أشهر إجراء

اختبار لكل تلميذ لحالته الجسمية وكذلك مستوى الذكاء وأن يثبت ذلك في بطاقة خاصة بكل منهم تصبح علامة مميزة تدل على تطور حاله والعمل وفقا لها .

والحق ان مثل هذه البطاقة قد طبقت بالفعل بعد ذلك بعدة سنوات لكنها لم تستمر ، ذلك لأنها تقتضى نوعية معينة من المعلمين والنظار ، فضلا عن الامكانيات والوعى التربوى والنفسى .

٤ - التقليل من استعمال كتب (مقررة) أو حفظها ومنع استظهارها بتاتا ، والاستعاضة عنها بمذكرات يأخذها التلاميذ بأنفسهم سواء في خلال درس المعلم أو من الكتب والمعالم والموسوعات التى يستعين التلميذ بها فى مكتبة المدرسة أو فى المنزل ، ثم نقارن نصوص المذكرات التى دونها التلاميذ على اختلافهم فى أثناء درس ما ويتعاون المعلمون والتلاميذ جميعا بعد ذلك على استخلاص ملخص نهائى منها جامع بخلاصة المادة التى كانت موضوع الدرس وينسخ كل تلميذ هذه الخلاصة فى كراسه .

٥ - نظرا لقضية ثنائية اللغة العربية ما بين لغة تعامل يومية فى الحياة العامة ولغة تعلم من الكتب الفصحى ، نصح كلاباريد بأن تكون العامية الى حوالى سن العاشرة أو الثانية عشرة وسيلة أصلية فى التعليم وبخاصة فى التعبير عن المراد حيث أن الطفل لا يستطيع التعبير التام عن فكرة الا إذا تكلم أو كتب باللهجة التى سمعها من الوسط الذى يعيش فيه . وبالطبع فإن هذا الرأى قد أصبح الآن عديم

الجدوى لأن التعليم كله ، من الحضنة الى الجامعة ، ويكل الأسى
والأسف أصبح يتم بالعامية !!

٦ - استصوب الخبير توجيه كل التعليم العملى للبنات الى ناحية
التبوير المنزلى والعناية بالطفل .. الخ وهو «التعليم الذى يفيدهن
مباشرة لأنه ألصق بوظيفتهن» ، كما رأى أن يكون الأمر كذلك بالنسبة
لتلميذات المدرسة الابتدائية والمدرسة الثانوية مع بعض الفروق الطفيفة
مع التعليم الأولى .

لكنه استصوب كذلك أن يكون تعليم البنات اللأى يعددن أنفسهن
للدراسة بالجامعة ، تعليما واسعا فى علوم الرياضة والطبيعة والكيمياء
والحيوان .

وإذا كان المستر مان قد أوجز كثيرا بالنسبة لقضية إعداد المعلم
على الرغم مما لاحظنا ، على أسئلة الوزارة التى وجهت اليهما كى يبيننا
الرأى فيها حيث استأثرت هذه القضية بما يساوى نصف عدد الاسئلة،
نجد أن كلايريد قد أعطاهما بالفعل اهتماما كبيرا يتناسب مع تخصصه
ومع هذا الوزن الكبير الذى أعطته الوزارة لها .

وعلى سبيل المثال ، فعن الفرق بين إعداد معلم الابتدائى ومعلم
الثانوى قال كلايريد بأن الإعداد يختلف بالنسبة للثقافة العامة (الإعداد
الأكاديمى التخصصى) ، وأما بالنسبة للثقافة المهنية (التربية وعلم
النفوس) ، فلا اختلاف فيه . وإنما يميز المعلم الابتدائى عن المعلم
الثانوى أن الابتدائى غير متخصص إذ يقوم بتدريس كل شىء تقريبا

فى حين أن الثانوى يجب أن يطرق موضوعات تتطلب تخصصا أكاديميا خاصا (١٩) .

وعلى العموم فإن النظام الذى اقترحه كلاباريد لإعداد كل من الفئتين مشابه الى حد كبير لنفس ما اقترحه المستر مان ، وهو :

١ - معلم الابتدائى ، يجب أن يكون متخرجا من المدرسة الثانوية العامة + دراسة تربوية مدة ثلاث سنوات مع دروس تكميلية فى المواد التى سيعلمها للتلاميذ .

٢ - معلم الثانوى ، يجب أن يكون حاصلا على شهادة المدرسة الثانوية + دراسة جامعية مدة أربع سنوات + دراسة تربوية مدة سنتين .

وقد أولى كلاباريد موضوع انشاء معهد عال للتربية عناية كبيرة ، على أساس أن الفرض من إعداد المربي ليس أن يكون حاصلا على قسط وافر من المعلومات فى التاريخ والرياضة أو الجغرافيا فحسب وإنما الفرض أن يكون ملما على الأخص بالأساليب والطرق التى تمكنه من إدخال تلك المعلومات فى أذهان تلاميذه وأن يعرف كيف يحببها اليهم «والوصول الى هذه الغاية ينبغى عليه أن يعرف قبل كل شيء نفسية الطفل وقوانين النشاط الفكرى وكذلك المبادئ التى تبث فيه روح النشاط وحب الاستطلاع والشوق الى العلم» .

والمعهد الذى اقترح إنشائه ، حدد له الخبير السويسرى أغراضا تتلخص فى :

- ١ - هو معهد تعليمي ، يقوم باعداد المعلمين .
- ٢ - وهو مركز للبحوث العلمية فى مجالات التربية وعلم النفس .
- ٣ - وهو مركز للمعلومات لنشر الجديد فى العلوم التربوية والنفسية بين العاملين بالتعليم .

وبلغت عناية كلاباريد بالمعهد أن فصل القول فى مسائل كثيرة الى الدرجة التى جعلته يهتم باقتراح وضع مقررات فى مختلف العلوم المفروض أن يدرسها طلبة المعهد ، وكذلك اهتم بالمواصفات الخاصة بمن يقومون بمهمة التدريس فيه وكيفية ترقيةهم من مستوى الى آخر .

ونظرا لأن الوزارة كانت قد طلبت الى كلاباريد ابداء رأى فى مشروع تعميم التعليم الالزامى عام ١٩٢٥ ، فقد مدح الرجل جوانب كثيرة بالمشروع ، إلا أنه عاد بعد ذلك ليقول «إن هذا المشروع ينطوى على إنشاء عدد جسيم من الفرق الجديدة قبل اتخاذ العدة لإعداد المعلمين مجهزين تجهيزا يفى بحاجات تلك المنشآت الحديثة» .

من أجل هذا فقد اقترح «أن تهدى» (مصر) حركة نشر التعليم الأولى فيها ، بل أن تقفه تماما لمدة أربع سنوات أو خمس ريثما يتكون فريق من المعلمين الذين أشربوا الروح الحديث فصاروا أهلا للاضطلاع بمهمتهم ..» (٢٠) .

كذلك اهتم الخبير السويسرى بقضية هجرة المتعلمين من الريف الى المدن ، فأكد على ضرورة توجيه مناهج التعليم فى مدارس الريف صوب حرث الأرض وما يرتبط بالمعيشة الريفية من تعهد بساتين وتربية

نواجذ وصنع أقفصة وأماكن لمبيت الدجاج واصلاح أدوات .. إلخ .

تطوير التعليم من أجل العدل الاجتماعي :

على الرغم مما كان العالم يقاسيه من ويلات الحرب العالمية الثانية ، وفى مقدمة دوله ، بريطانيا باعتبار زعامتها فى تلك الفترة للعالم الغربى الرأسمالى وبحكم أن امبراطوريتها كانت مازالت تشكل أضخم امبراطورية استعمارية فى التاريخ الحديث ، نقول بالرغم من هذا ، فقد ارتفعت أصوات تؤكد أن بناء المجتمع بعد الحرب يستحق الاستعداد له بإعادة تعليم أبنائه تعليما على قدر عال من الجودة . بل إن استمرار الحرب نفسها كان إيذانا بوجود خلل فى البنية الاجتماعية على مستوى العالم تحتاج معه الى إعادة نظر عن طريق إعادة النظر فى التعليم .

ولأن مصر كانت تنور فى فلك الاستعمار البريطانى ، فقد كان طبيعيا أن تحو حلو الانجليز فيما يقدمون عليه من سبل فى بلادهم ، وكانت انجلترا قد شهدت تكوين عدة لجان ، كل منها تبحث جانبا من جوانب التعليم ، وكانت حصيلة هذه اللجان أن وضعت الحكومة الانجليزية (كتابا أبيضيا) عن تجديد التعليم استغرقت مناقشته فى البرلمان وقتا طويلا ، هذا فى الوقت الذى كانت فيه رعى المعارك على مستوى العالم على أشدها .

كان حزب الوفد قد جاء الى رئاسة الوزارة نتيجة حادث ٤ فبراير عام ١٩٤٢ الشهير ، وكان وزير المعارف هو أحمد نجيب الهللى الذى رأى ضرورة وضع تصور خاص للوزارة عما يجب أن يكون عليه التعليم

فى مصر مستقيدا فى ذلك استفادة واضحة من التقرير الانجليزى ،
حتى أن القارئ لتقرير الهلالى يكاد يلمس أنه شبه (دراسة مقارنة)
لحركات التطوير والاصلاح التربوى على مستوى العالم وخاصة فى
الولايات المتحدة الامريكية وانجلترا .

والفكرة المحورية التى يتردد صداها فى التقرير عن فكرة (تكافؤ
الفرص) التى تبنى على أساس أنه مادام واجبا على كل فرد أن يبذل
لبلاده أغلى ما يمتلك وهو دمه ، «فليس كثيرا أن تفرض الدولة على
نفسها أن تبذل له أغلى ما عندها من غير تمييز بين طبقة وطبقة ودون
نظر الى الفقر والغنى ، أو الذكورة والانوثة ، أو السن أو العقيدة الدينية
أو المذهب السياسى» (٢١). وبناء على ذلك فلا بد من «تمكين جميع
طبقات الأمة من التعليم على مبدأ المساواة وتكافؤ الفرص» .

ولقد استعرض التقرير مسار تطبيق تكافؤ الفرص فى انجلترا
والولايات المتحدة ، وبعد ذلك عقب قائلا : «فليس يليق بمصر بعد ما
تقدم أن تتخلف عن غيرها فى هذا المضمار تخلف العاجز أو تخلف
المتروك ، فضلا عما فى تقرير هذا المبدأ وتقرير مجانية التعليم فى
المرحلتين الابتدائية والثانوية بأنواعها المختلفة من نفع ظاهر الأثر ومن
اصلاح اجتماعى كبير» (٢٢). وقد انتقد الهلالى بشدة وضع المجانية
فى مصر ، فعدم وجودها أدى الى أن تتفق الدولة على الأغنياء ضعف
ما يدفعون بينما لا تتفق على الفقراء شيئا لأنهم يعجزون عن دفع
مصروفات التعليم «فأى عدل اجتماعى هذا ؟ وأين مكانه من

الديموقراطية التي نحرص على الالتزام بأساليبها في نظام الحكم .
وقد دافع الهلالي دفاعا حارا عن مبدأ مجانية التعليم مستندا لا
الى مجرد المبادئ والفلسفة فقط على أهمية ذلك وانما كذلك
باحصاءات تبين أن رفع المصروفات وإلغائها لن يكلف الدولة كثيرا ،
والتمهيد لتطبيق فكرة المجانية فقد أمر في مستهل العام الدراسي
١٩٤٣ (أكتوبر) بعدم رفض مدرسة طلب فقير لفقره وقبول غنى لفناه،
وانما كانت القاعدة العامة في الأغلب هي القبول على حسب الدرجات
والكفاية العلمية، إلا مما استثنى لظروف لا ينبغي تجاهلها.

وما له دلالة التقدمية في الفكر الاجتماعي الذي يشكل ظهيرا
لمشروع الهلالي، تكليده بأن تقرير مجانية التعليم سيسهم في حل
مشكلة مهمة وهي «وجوب العمل على إقامة التوازن الاجتماعي بإعانة
الأسر الكثيرة الولد على احتمال أعباء العيش وتخفيف ما تلقى من
الشقاء والحرمان بسبب ذلك» فان تقرير المجانية سيحمل بعض العبء
عن هذه الأسر الشقية ويسر لها كثيرا من أسباب الحياة، وهو بذلك
عامل حاسم في إقامة العدل الاجتماعي وتحقيق التوازن بين الأسر
المصرية» (٢٣).

التعليم الإلزامي ومدته:

لما كان قصر المدة ونظام نصف اليوم قد أصابا التعليم الإلزامي
بخلل كبير في التطبيق، فقد رأى الهلالي ضرورة رفع مدة الإلزام إلى
ست سنوات على نظام اليوم الكامل. كذلك رأى أن هذا النوع من

التعليم يجب أن يتوجه وجهة عملية إلى الزراعة فى البيئات الزراعية، وإلى التجارة والصناعة فى المدن الكبيرة، وإلى فنون الملاحة وشئون البحر فى البلاد الساحلية. وفى الوقت نفسه لابد من تثقيف الناشئ تثقيفا عاما كافيا يعينه على فهم الحياة العامة فى بلاده ويعرف به ما له من حقوق وما عليه من واجبات وطنية أو إنسانية.

وإذا كان قرار الهلالي برفع سن الإلزام إلى ست سنوات، إلا أنه يقرر فى الوقت نفسه أن سنوات الإلزام مفروض أن تكون سبع سنوات، على أن يتم ذلك فى مرحلة تالية بعد تطبيق نظام الست سنوات، على أن تبدأ هذه السنوات الست من سن السادسة وليس السابعة كما كان الأمر من قبل.

ومن المبادئ التى قررها الهلالي أيضا بالنسبة لهذا النوع من التعليم، ألا تخصص حصص للأخلاق والتاريخ والجغرافيا والتربية الوطنية لأن جميع هذه المواد يمكن أن تدمج فى تعليم اللغة العربية وأن تشملها كتب المطالعة، وبذلك يتسع المجال للالتقان سواء فى ذلك إتقان اللغة نفسها أو إتقان المواد التى يتناولها تعلم هذه اللغة، ومما لا شك فيه أنه لا يجوز أن تكون دروس اللغة العربية بعيدة عن هذه الموضوعات.

وقد اقتضى هذا النظام المقترح، مسئولية مهمة اعترف بها الهلالي، وهى ضرورة (تنويع المعلمين)، «فمن المقرر الآن أن التعليم النظرى يجب أن تصحبه المهارة العملية وأن الإعداد المهنى أو الفنى لابد له من

الثقافة النظرية، ولابد أن تشمل المدرسة أنواعا من المعلمين يتعاونون على تحقيق هذه الأغراض مجتمعة، وما دام التعليم فى هذه المدارس سيكون باليد واللسان والقلم فيجب أن يكون فى المدرسة مدرسون يحققون أغراض هذا النوع من التعليم» (٢٤).

مدارس الحضانة :

كان شأن هذه المدارس جديدا تماما على التعليم فى مصر نظرا لما كان غير معتاد من اشتغال المرأة المصرية، وقد تنبّهت وزارة المعارف إلى هذا الموضوع فلاحظت أن هنالك عددا من الأمهات يشتغلن فى الأعمال العامة سواء فى الحكومة أو غيرها منذ الأربعينات، وهذا العدد قد أخذ فى التزايد، كما كان هناك بعض الأطفال ممن لا يتمتعون برعاية الأم لوفاء أمهاتهم أو لظروف القاهرة تتصل بأسرهم، ولذلك بدأ كثير من أولياء الأمور يطلبون إلحاق أطفالهم برياض الأطفال قبل بلوغهم سن الخامسة «ومن أجل ذلك فكرت الوزارة فى إنشاء فصول للحضانة ملحقه برياض الأطفال وأنشأت فى عام ١٩٤٣ فصولا فى الأورمان والحلمية ، ولابد لوزارة المعارف فى عهدها الجديد من العناية بهذه الفصول والتوسع فيها توسعا يفي بحاجة الناس» (٢٥).

تعليم الكبار :

وتلك أيضا قضية أخرى من القضايا التى جددت على الفكر التربوى فى مصر من ناحية النظر والتفكير ، وإن كانت من الناحية التطبيقية غير جديدة . ومما يلاحظه القارئ فى تقرير الهلال ، لا بالنسبة لهذه

القضية فقط وانما بالنسبة لكل القضايا يبدأ العرض ببيان الذى حدث وقيل فى انجلترا بشأنها ، وينتهى الى مناقشة الوضع فى مصر مما يوحى للقارئ بأن الدافع انما كان وجوب الاحتذاء بانجلترا ، ولم لا ؟ ألم يقل مفكرنا العربى الكبير ابن خلدون أن المغلوب مولع بتقليد الغالب ؟

والمبدأ الاساسى لهذا النوع من التعليم مغاير تماما للاعتقاد الذى كان دائما بأن الانسان لا يحتاج الى التعليم بعد أن يبدأ أعماله فى الحياة وبخاصة اذا لاحظنا أن تقدم العلم يوما بعد يوم يقتضى أن يقف الكبار على هذا التقدم ، وماداموا لا يستطيعون أن يعودوا الى المدارس طلابا فمن الواجب ان يقفوا عليه من طريق النظام الذى يوضع للكبار .

وأبدى الهللى سروره لاتجاه فى وزارة الشئون الاجتماعية (كان الوزير هو فؤاد سراج الدين) لتحقيق هذا الغرض ، وان كانت وزارة المعارف هى التى تقوم به فى الدول الأخرى ، وقد رحب الهللى بتولى الشئون المسألة استنادا الى عدد من المبررات هى :

أولا - إن عبء وزارة المعارف فى السنوات التالية سيكون ثقيلا جدا ، فإذا ما عاونتها وزارة أخرى على تولى تعليم الكبار أمكنها هى أن تصرف كل عنايتها وجهدها الى نشر التعليم واتقانه فى المدارس المتأخرة .

ثانيا - إن هذا النوع من التعليم لا يمكن أن يكمل إلا بمعاونة

هيئة أخرى مختلفة كقنابات العمال والمصانع وكبار رجال الأعمال .
وطلاب هذا التعليم سيكون جلهم من العمال ، ووزارة الشؤون هي
الوزارة المتصلة بهؤلاء جميعا .

ثالثا - إن هذا النوع من التعليم لا يصح أن يكون على نمط
التعليم بالمدارس ، بل يجب أن يعني قبل كل شيء بنواحي النشاط
الاجتماعى والصحى والرياضى ، كما يجب أن يعين طلابه على ترقية
أنفسهم ترقية فنية فى المهن التى يمارسونها ، وفى هذا النشاط
الاجتماعى والرياضى والمهنى ، وفى وجوب الابتعاد بهذا التعليم عن أن
يكون على نمط التعليم المدرسى ، تكون وزارة الشؤون الاجتماعية أولى
به من وزارة المعارف .

إن هذه المبررات التى ساقها الهلالى غربية الى حد كبير على
التفكير السياسى العربى على وجه العموم والمصرى على وجه
الخصوص ، فمستولو الادارة العليا عادة يتجهون الى (تكبير) الكم
الذى يتبعهم ظنا منهم انه كلما كبر كبروا هم ، ولذلك يحرصون أن
يتبعهم الكثير من الأعمال حتى ولو كانت ذات صلة ضعيفة !!
التعليم الفنى :

يقر الهلالى أن مدارس هذا التعليم «دون ما تستحق من المكانة»
والسبب الرئيسى فى تصويره هو عدم السماح لخريجى هذا التعليم
باستكمال دراستهم العالية اذا أرادوا «وهذا الأفق المحنود يقتل فى
نفس الطلاب كل طموح وكل رجاء ، وهو بنفسه الذى يصرف خيرة

الطلاب عن الالتحاق بهذا النوع من التعليم .

ومن حسن الحظ أن الخطة التي اقترحها الهلالي كانت تقتضى بتتويج التعليم الثانوى أربعة أنواع : ثانوى عادى وزراعى وصناعى وتجارى مما يساعد على علاج العلة ، فمادامت الشهادة الثانوية ستكون من أربعة أنواع ، وستكون متساوية فى قيمتها من الناحية العلمية والعملية ، فقد وجب «أن تتاح لكل نوع من هذه الأنواع فرصة التعليم العالى على أساس المساواة ، ومن ثم تحول المدارس المتوسطة القائمة الى مدارس ثانوية تعد لنفس الغرض الذى تعد له المدارس الفنية المتوسطة» ، وبذلك ترتبط أنواع التعليم الثلاثة التجارى والزراعى والصناعى بالتعليم العالى ، فيسمح لل حاصلين على الشهادة الثانوية التجارية بالالتحاق بكليتى التجارة بالجامعتين (فؤاد بالقاهرة وفاروق بالاسكندرية) ومعاهد التجارة العليا التابعة لوزارة المعارف ، كما يسمح لل حاصلين على الشهادة الثانوية الزراعية بالالتحاق بكليتى الزراعة بالجامعتين ومعاهد الزراعة العليا التابعة لوزارة المعارف وكذلك الحال فى الشهادة الصناعية ، فهذه الشهادة يجب أن تسمح لل حاصلين عليها بالالتحاق بكليتى الهندسة فى الأقسام التى تتصل بهذه الدراسة الثانوية وكليتات أو معاهد عليا صناعية تنشئها وزارة المعارف..» (٢٦).

ومن المقترحات الأخرى التى قدمها الهلالي :

— ضرورة تعاون المدارس الفنية مع رجال الأعمال الفنيين ، ولابد من أن تنهض وزارة التجارة والصناعة بتجارة مصر وصناعاتها ، إذ من

المسلم أن المدارس لا تخلق التجارة ولا الصناعة وإنما هي معاهد تنشأ لخدمة التجارة والصناعة .

- أن يكون إنشاء المدارس الفنية على مقربة من المزارع والمصانع والمتاجر ، ليتم بينهما الاتصال الوثيق المطلوب .

- وجوب تشجيع التعليم الفني الحر .

اتجاهات عامة مشتركة بين أنواع التعليم :

- يجب أن يقوم وضع الخطط الدراسية واختيار موادها على أساس من العناية بمواهب التلاميذ ومقدرتهم وميولهم وحاجاتهم ، وأن يعلم الواضعون لهذه الخطط أن من الممكن أن تتحقق التربية الشاملة بدراسة طائفة قليلة من المواد إذا كان المدرس متقنا واسع الأفق بعيد النظر غير محدود التفكير .

- ومما تقرر في إصلاح التعليم أيضا علي اختلاف أنواعه أن يحدد عدد التلاميذ في الفصل بأقل ما يمكن ، وقد حدث العكس في مصر زمن الحرب (ونعتقد انه ظل مستمرا حتى الآن) .

- ومما ينصح به العلماء واللجان في البلاد الأخرى أن تتحقق لكل مدرسة ذاتية خاصة ، وأن يكون لها طابعها الذي يميزها عن غيرها وأن تشجع المدارس على ذلك (٢٧) .

- توجيه التعليم وجهة المحبة والسلام بين دول العالم ، وهذا يفرض أن يحذف من برامج التعليم والكتب المدرسية كل ما من شأنه أن يثير العداوة والبغضاء بين الشعوب مما يسمى «بنزع السلاح الأدبي» .

وهكذا تجيء خطة الهلالي لتطوير التعليم فى مصر كما تبيننا فى عدد من ملامحها وهناك أخرى لم يتسع المقام لبيانها كالبعثات والامتحانات والتغذية وما الى ذلك . ونعود لنكرر أن العيب الأساسى فيها هو ذلك التقليد البارز لكل ما جاء بالكتاب الأبيض لحركة تطوير التعليم بإنجلترا ، وتلك هى آفة التعليم فى مصر ، أو لنقل : آفة من آفاتنا ، وما هو ذا الهلالي نفسه فى خاتمة تقريره يقرر أن مصر قد ترددت كثيرا «بين المذاهب المختلفة لإصلاح التعليم منذ أن صارت إليها أمورها ، فكانت لا تذهب مذهبا فى الإصلاح الا لتتصرف عنه الى مذهب آخر ، ولا ترسم سياسة للتجديد الا للتحول عنها الى سياسة أخرى ، حتى اضطريت أمور التعليم اضطرابا عديدا وظهرت آثار ذلك فيما كان من اختلاف الأجيال المتتابعة فى تقديرها للحياة والحكم عليها ومعالجتها للمشكلات التي تعرض لنا بين حين وحين» (٢٨) .

لكن الذى يحمد للهلالي حقا هو تلك العبارات الواضحة التى ما نخلن أن فكر طه حسين مستشار الهلالي الأثير كان بعيدا عنها وخاصة فى قوله «أن التعليم حق للناس جميعا ومهما تكن طبقاتهم وبيئاتهم وظروفهم ، وإن المساواة مادامت أساس الحياة الديمقراطية ، فيجب أن تشمل حقوق الناس وواجباتهم كلها ، والتعليم من أول هذه الحقوق لأبناء الشعب» .

الهوامش

- ١ - آمال السبكي : التيارات السياسية في مصر (١٩١٩ - ١٩٥٢)
القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٢ ، ص ٢٠
- ٢ - رؤوف عباس : جماعة النهضة القومية : القاهرة ، دار الفكر
للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦ ، ص ٣٢
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٣٣
- ٤ - عاصم الدسوقي : كبار الملاك الاراضي الزراعية ودورهم في
المجتمع المصري (١٤ / ١٩٥٢) القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٢٠٤
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٢٠٥
- ٦ - المرجع السابق ، ص ٢٠٦
- ٧ - محمد محمد حسين : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ،
القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٦٨ ، ج ٢ ، ص ١٩٨
- ٨ - فوزي جرجس : دراسات في تاريخ مصر السياسي منذ
العصر المملوكي ، القاهرة ، العربي للنشر والتوزيع ، د . ت ، ص ١٩١
- ٩ - المرجع السابق ، ص ١٩٢
- ١٠ - المستر مان : تقرير عن بعض نواحي التعليم في مصر ،
القاهرة ، المطبعة الأميرية ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣١ ، المقدمة .
- ١١ - المرجع السابق ، ص ٦٥
- ١٢ - المرجع السابق ، ص ٦٦
- ١٣ - المرجع السابق ، ص ٦٨

- ١٤ - المرجع السابق ، ص ٧٢
- ١٥ - أ. د. د. كلاباريد : تقرير عام مرفوع الى وزارة المعارف العمومية ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٣١ ، ص ٤
- ١٦ - المرجع السابق ، ص ١٠
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ١١
- ١٨ - المرجع السابق ، ص ٢٦
- ١٩ - المرجع السابق ، ص ٤٤
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٥٩
- ٢١ - أحمد نجيب الهلالي : تقرير عن اصلاح التعليم فى مصر ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ، ١٩٥٠ ، ص ٢٠ (لكن التقرير كتب عام ١٩٤٣)
- ٢٢ - المرجع السابق ص ٣٣
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٣٧
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ٥٠
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٥٤
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ٦٧
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص ٧٣
- ٢٨ - المرجع السابق ، ص ٩١

الفصل الخامس

تطوير الثورة

مشروع ثورة يوليو ١٩٥٢ للنهضة القومية :

منذ أن أخلحت ثورة يوليو ١٩٥٢ بالنظام السياسى الذى كان قائما فى مصر ذلك الحين ، بدأت فى نفس اللحظة إقامة نظامها السياسى البديل ، وفى حين أن هذا التغيير شمل الأساس الدستورى للحكم وشكل النظام السياسى ، فإن جوهره ومركز الثقل فيه إنما كان انتقال السلطة السياسية فى المجتمع المصرى من أيدي قوة اجتماعية معينة الى قوة اجتماعية أخرى ، أى من أيدي طبقة كبار ملاك الأراضى والرأسمالية الصناعية والتجارية ، الى أيدي الطبقة الوسطى الصاعدة، بتدبير وقيادة أبنائها فى القوات المسلحة بالدرجة الأولى(١) وكان النظام العسكرى ، ككل كائن يطالب بوجود مستقل حر ، يؤكد ذاته بمعارضته للآخرين وقد قاوم طوال حقبة الثورة الاولى ، فى كل المجالات وبصورة عنيدة ، جناحى الاتجاه الاشتراكى والليبرالى الديمقراطى فى الفكر المصرى ، ولا شك أن أشكال هذه المقاومة اختلفت كما اختلف عنفها ، ولم تكن هذه مسألة مبادئ فقط ، بل مسألة تكتيك أيضا ، ولكن المعارضة ظلت تحدد صورة النظام واتجاه ايدىولوجيته ، فعلى أثر أحداث السويس رفض النظام مجموع

الضسارة والقيم الغربية بتهمة الاستعمار ، وأصبح كل ما قدام
الفرنسيون والانجليز مشبوها ومتهما (٢) . الشيء الوحيد الذى صمم
النظام على اقتباسه وادخاله فى تراث مصر العربية هو علوم وتقنية
أوربا وامريكا ، ورئيس الجمهورية كان يشدد على هذه الناحية كلما
تحرك فى الميدان الثقافى ، من هنا كان هذا التنوع الغريب فى البعثات
الى الخارج بعد حرب السويس .

وكانت القيادة المصرية فى اختيارها لسياسة (الحياد) تهدف إلى
تحريك أقصى الوسائل الفعالة للاستفادة من القوتين الرئيسيتين اللتين
تقتسمان العالم ، للمساهمة فى المعركة الوطنية ضد التخلف . ولكى
يتسنى لمصر بلوغ هذا الهدف فانها تحررت فى فترة مبكرة ، من قيود
الولاء للمعسكر الغربى التى فرضتها السيطرة الاستعمارية عليها . من
هنا يفهم التشديد على (ايجابية) الحياد يومذاك ، أى على الجانب
المكافح ، الحاد ، الموجه ضد أسياد البارحة ، ولم يصبح البحث عن
التوازن بين المعسكرين ممكنا إلا بعد أن توطدت دعائم الدولة الوطنية
المستقلة عقب حرب السويس ، وأصبح باستطاعة القاهرة أن تحدد
علاقاتها مع الغرب دون التعرض للخطر ، إذ انها كانت قد حصلت من
الكتلة الاشتراكية على مساعدات ضخمة فى مجالات عدة . (٣)

ومن يتأمل المبادئ الستة ، ولنسمها (ميثاق ١٩٥٦) يجد انها فى
واقع الأمر ثلاثة مبادئ لا ستة وهى (٤) :
أولا : إقامة جيش وطنى .

ثانيا : إقامة عدالة اجتماعية .

ثالثا : إقامة حياة ديمقراطية سليمة .

وهذه المبادئ الثلاثة ذاتها لاتعنى شيئا محددًا باستثناء مبدأ إقامة الجيش الوطنى القوى ، أما الباقي فهى عموميات فى عموميات ، فماذا تكون (العدالة الاجتماعية) وما تعريفها؟ وما أسسها؟ وحدودها؟ وبالمثل فماذا تكون هذه الديمقراطية السليمة ؟ ومن الذى يحدد إن كانت هذه الديمقراطية أو تلك سليمة أو غير سليمة (٥)؟

ولم تعد الثورة المواطنين بنظام اجتماعى محدد أو اقتصادى معين فى ميثاق ١٩٦٢ ، وإنما وعدتهم بشئ غامض اسمه (الاشتراكية) ، غامض لأنه بحكم تعريفه فى الميثاق كان مطاطا يتسع لكل شئ ، ففيه مكان للقطاع العام وفيه مكان للقطاع الخاص ، وفيه وعد بتقريب الفوارق وكيف يكون : هل يكون بنسبة واحد للعامل الى مائة لرئيس مجلس ادارة المؤسسة أو واحد الى مائة ألف بالنسبة لبعض المقاولين ؟ وفيه اهتمام بابرار معنى خاص ، وهو أن اشتراكييتنا «منبثقة من واقعنا» دون تحديد لهذا الذى يسمى «واقعنا» ، وفيه اهتمام بتأكيد أن اشتراكييتنا ليست اشتراكية مستوردة أى إنها ليست كاشتراكية الزوجات فى الاتحاد السوفييتى (الشيوعية) او فى المانيا الهتلرية (النازية) أو كاشتراكية حزب العمال البريطانى (الغابية) . لهذا كثرت الاجتهادات فى (الميثاق) بمجرد ظهوره وحار فيه المفسرون عقولا ، فمن قائل لأنه علمانى يرسى أسس الاشتراكية العلمية أو الماركسية ،

ومن قائل لأنه يحترم الرسالات السماوية فهو يرسى أسس الاشتراكية الدينية أيا كان معناها ومن قائل ، بل هو يرسى أسس الاشتراكية العربية لأن واقعنا هو العربية ، وهكذا دخلنا فى عالم الفوازير وأصبحت اشتراكييتنا جامعة لكثير من المتناقضات (٦).

ولقد بدا لقادة الثورة وقتئذ أن الديمقراطية الحزبية ليست الشكل الوحيد للديمقراطية ، كما أن أزمة الديمقراطية بصفة عامة ترجع الى عجز الشعوب من ممارسة الحريات السياسية لأسباب اقتصادية واجتماعية، ومن ثم فإن وجود تنظيم يجمع كل قوى الشعب العاملة لمناقشة مشاكلها هو قمة الممارسة الديمقراطية . وكانت صيغة الديمقراطية التى تعبر عنها دكتاتورية البروليتاريا مرفوضة (٧) عند قادة الثورة، لأنها تعبر عن سيادة طبقة واحدة تبدأ مباشرتها للسلطة كما قيل وقتئذ «بتجريد كل ماعداها من الطبقات ، وتحكم بقوة الحزب الشيوعى الواحد الذى لايقبل شريكا له فى الحكم ، وبسبب هذه المركزية الهائلة فإن قدرا كبيرا من السلطة يتكدس عند القمة الى حد أنه يصبح خطرا على التفاعل الفكرى الذى يولده اختلاف الآراء وتنوع التفسيرات ، ويصبح الاختلاف مع هذا الوضع انشقاقا وانحرافا ، ويصبح الانقسام والتفتت نتيجة لاحتمية ولا مهرب منها ولا مفر (تأمل فى هذا الكلام الذى قيل فى الستينات لترى ما اذا كان انطباقا حقيقيا على ماجرى همدنا رغم رفض نظرية دكتاتورية البروليتاريا) (٨)، وكذلك رفض قادة الثورة صيغة الديمقراطية التى يعبر عنها تعدد

الأحزاب «سبيلا لتحكم الطبقات المالكة القادرة على التأثير بما تملكه من امكانات»، فكان هذا هو الاجتهاد الذى خرجت به التجربة المصرية منذ عام ١٩٥٦ .

وإذا كانت ثورة يوليو قد استقر المقام بها فى التنظيم السياسى الى إقامة تنظيم واحد يضم مختلف قوى الشعب العاملة ، فإن هذا التنظيم أثبت سلبية قاتلة كان لها دورها فى خلخلة النظام السياسى ، ويرجع ذلك الى أكثر من سبب (٩).

ويمكن القول أن انتماء النخبة السياسية بعد ١٩٥٢ الى الطبقة المتوسطة بشكل عام لاينفى أن قلب تلك النخبة (أو النخبة الحاكمة) ظل بالأساس من نصيب العسكريين ، وان ذلك الانتماء (الطبقي العسكرى) ترك بصماته على طابع النخبة واتساعها ، والنقطة المحورية التى تطرح هنا على الطابع (الاحتكارى) السياسى للنخبة الحاكمة يعنى تركيز القوة السياسية فى يديها وحرمان الطبقات الأخرى بل والقوى المنافسة داخل نفس الطبقة ، من تلك القوة السياسية. ان هذا السلوك (الاحتكارى) يمكن أن يفسر أولا بالتخوف لدى نخبة الطبقة المتوسطة من الطبقات العليا والدنيا ، وثانيا ، بالخصائص الثقافية والايديولوجية للنخبة الجديدة وأصولها السياسية ، وثالثا ، بطبيعة التنافس السياسى داخل نفس الطبقة (١٠).

كذلك يمكن القول أن الحرص على الاحتكار السياسى للنخبة ، انعكس على تغليب معيار (الولاء) و(الأمن) فى تجنيد العناصر الجديدة

فى النخبة الفنية المعاونة ، وذلك الانتقاء من العسكريين والقيادات
البيروقراطية والتكنوقراطية والقيادات النقابية والمهنية وأساتذة
الجامعات، وقد ترتب على ذلك فى الأغلب تفضيل العناصر اللامسياسية،
أى التى لا ترتبط بأى ميول أو اتجاهات سياسية محددة ، بل ربما والتى
لم تكن ذات أى اهتمام عام على الإطلاق .

كان افتقاد أى لون سياسى ايديولوجى مطلباً معتاداً لمن يرغب فى
تولى منصب قيادى ، وقد ارتبط ذلك فى جانب منه بما عرف بالمفاضلة
بين من يسمون بـ «أهل الثقة» و«أهل الخبرة» وكان تفضيل أهل الثقة
فى بعض الاحيان على أهل الخبرة ينطوى على تضحية بالخبرة
والكفاءة من أجل ضمان أمن النظام واحتكاره للسياسة. (١١)

إن الذى لا نشك فيه ، هو أن الثورة قد هزت البناء الاجتماعى
المصرى هذا عنيفاً حيث قامت بتقويض دعائم المجتمع القديم ، وحاولت
أن ترسى معالم مجتمع جديد . ومن يستقرى الجوانب الاجتماعية التى
أحدثت فيها الثورة تحولات كمية وكيفية هائلة فى فترة زمنية قصيرة
نسبياً فى عمر الشعوب ، يتضح له لماذا تعتبر ثورة يوليو أهم حدث فى
التاريخ الحديث لمصر والوطن العربى . (١٢)

لكن درس الفعل الأكبر ، أو الخطأ القاتل ، هو عدم المشاركة
الشعبية أو ضيق نطاقها . إن عدم المشاركة معناه ارتباط مشروع
التغيير الاجتماعى بشخص القائد أو النخبة الحاكمة ، وبجهاز الدولة
الذى تربع على قمته ، وبالتالي يمكن أن تنقلص التجربة أو تنتكس أو

تجهض برحيل القائد، ورغم وعى الثورة وقائدها لهذا القانون الاجتماعى الصارم، فإنه فى الممارسة لم تتحقق الممارسة الشعبية بشكل مطرد ومتزايد ، بل يمكن القول أن العكس كان صحيحا فى ثورة يوليو ، فمع كل النجاح وعقب كل أنجاز ضخم داخليا وعربيا ودوليا ، كان القائد يقلص من المشاركة الشعبية ويكتفى منها بفيضان الحب والتأييد العام . لقد كانت المشاركة الشعبية فى مواجهة الانجليز والعدوان الثلاثى أعظم منها فى معركة الوحدة ، وفى تلك أعظم منها فى معركة التحول الاشتراكي.. وهكذا تناقصت تلك المشاركة باطراد، فى كل معركة تالية . ومع منتصف الستينات أصبح الشعب يتوقع أن يحارب النظام وحده بقيادة البطل ، عبد الناصر، وأن ينتصر ، حتى اذا جاءت معركة ١٩٦٧ ، كانت المشاركة الشعبية قد انعدمت وتراجع البطل ومؤسسته العسكرية ، ولو أن الثورة أو ما تبقى منها فى صبيحة الهزيمة قد فهمت المغزى الحقيقى لخروج الشعب فى ٩ و ١٠ يونيو ، رافضا استقالة عبد الناصر، ورافضا الهزيمة، لأدرك أن المفتاح الحقيقى للانتصار فى المعارك - سواء كانت عسكرية او اجتماعية ، وطنية أو قومية - هو المشاركة الشعبية . (١٣)

ولقد كانت نظرة الثورة الى المثقفين وملاقتها بهم ذات دور سلبى خطير على مسيرة التعليم وتطويره فى هذا العهد ، ولا يتسع المقام هنا لبيان معالم هذه النظرة وتلك العلاقة ، وانما يكفى ان نقرأ كلمات منظر الثورة ، محمد حسنين هيكل حتى نلمس مقدار الضلأ فى التشخيص،

ونفهم لماذا حدث ما حدث من أخطاء ، أو لنقل من قصور فى حركة تطوير التعليم ، والمتقنون الذين نقصدهم هنا هم ، بتعبير هيكلم هؤلاء الذين وانتهم الفرصة ليتعلموا ، وليتولوا القيادة الفكرية فى شتى المجالات. (١٤).

فهيكلم يذهب الى أن ظروفنا كثيرة أدت الى أن أصبح عدد كبير من المثقفين فى مصر فى واقع حالهم يكوّنون طبقة لها مصالحها المتميزة عن مصالح الجماهير ، ولها ارتباطاتها الوثيقة مع الطبقة الحاكمة ، ضمانا لهذه المصالح المتميزة عن مصالح الجماهير ، وكان الوصول الى المراحل المتقدمة فى العلم ، فى الغالب الأعم ، حكرا للقادرين ، الذين وانتهم الفرصة بحكم المولد ، او بحكم الصدفة . (١٥)

الذين وانتهم الفرصة بحكم المولد ، كان ولازم لطبقتهم الممتازة . والذين وانتهم الفرصة بحكم الصدفة ، كان تطلعهم أيضا الى هذه الطبقة الممتازة باعتبارها المالكة لمقدرات الأمور ، والقادرة على فتح الأبواب المغلقة .

ثم يذهب هيكلم الى أن الاستعمار والحكم الملكى وكبار الملاك الذين كانوا يكوّنون قاعدة الاحزاب فى العهد السابق للثورة ، قد ساهموا على زيادة الفجوة ما بين الجماهير وما بين غالبية المثقفين وذلك باغرائهم المستمر على التخلّى عن قضايا النضال الشعبى والانصراف بكل حصيلتهم الفكرية الى الأمر الواقع وتثبيت قوائمه والانسياق فى تياره انسياقا إراديا أو غير إرادى .

وإذا كان هذا التشخيص يقترب كثيرا من الحقيقة ، فقد كان ذلك بالنسبة (لبعض) هؤلاء المثقفين ، أما تعميم الحكم الى الدرجة التي يصل فيها الى أن يتساءل بتشكك عن دور المثقفين إزاء كثير من مراحل النضال الوطنى ، فهذا بعيد عن الحقيقة ، فهم فى نظر هيكل «فيما عدا ظواهر فردية» كانوا بعيدين عن المعركة :^(١٦) بعضهم بارتباطاته الطبقيّة كان يقف فى الصف المعادى لمصالح الجماهير .

والبعض الآخر ، بحكم إثارة العافية ، كان يقنع بالانزواء ويأبى رعايته لمصالحه الشخصية ، من غير تعرض غير مأمون العواقب لمجرى الحوادث .

والحق أن المستقرىء لتطوير حركة النضال الوطنى فى تاريخ مصر الحديثة يستطيع أن يدرك ، ان القيادة لها كانت ، غالبا من بين (المثقفين) ، منذ أن قاد الأزهر حركة المقاومة ضد الحملة الفرنسية على يد نابليون ، بحيث نجد تفسير هيكل هو محاولة لاضفاء معقولة على تلك الأزمة التى ظلت علاقة الثورة بالمثقفين ، وجعلتها تميل الى نوى الثقة والتكنوقراط الذين لا يحملون فكرا متميزا له صفة الموقف الايديولوجى .
القبائى يطور تعليم الثورة :

اسماعيل القبائى ، قيادة تربوية كبيرة ، تحتل موقعا متميزا فى تاريخ التعليم على مستوى الوطن العربى ، وقد اشتهر عند كثيرين بأنه كان يمثل الفلسفة المناقضة لتلك التى مثلها طه حسين ، حيث عرف

الأول بأنه من أنصار (الكيف) وعرف الثاني بأنه من أنصار (الكم). ولو اقتصر الأمر على هذه التسمية لقلنا ان (الكيف) هو الأكثر تفضيلا عن (الكم) بحكم المنطق ، لكن المسألة ارتبطت بتميزات ومواقف سياسية، أحدها مكروه شعبيا والآخر محبوب ، فالأول - هكذا قال قائلون - أراد برفع الكيف أن يضيق من فرص التعليم أمام أبناء الجماهير ، والثاني أراد بالكم أن يوسع دائرته لتشمل أكبر عدد ممكن تحت لواء الشعار الشهير أن التعليم كالماء والهواء .

ولسنا هنا في مجال مقارنة بين الطرفين ، ولكن الأمر الذي قد يعجب له مؤرخ التعليم حقا أنه - في ظل هذا المشهور عن القبانى - تختاره الثورة ليكون حامل لواء تطوير التعليم لها مع انتمائه الى أحزاب الأقلية وخاصة الحزب السعدى ، فرغم انه لم يستمر طويلا فى الوزارة وزيرا حيث استمر من صيف عام ١٩٥٢ (٧ سبتمبر) الى ١٣ يناير ١٩٥٤ ، فإن ما أحدثه من تغييرات وما بذره من أفكار استمر بعد ذلك مشكلا (الأسس) أو الهيكل الذى حكم كثيرا من التغييرات او التطورات التعليمية ، فلماذا إذن اختارته الثورة وهو من المعسكر غير الثورى (الجماهيرى) ؟

ليست لدينا معلومات تتيج لنا مع الأسف فرصة التقرير ، ولكننا (نحن) تفسيرا من خلال بعض الشواهد ، فقد كان القانونى الشهير عبد الرزاق السنهورى صديقا لاسماعيل القبانى منذ سنوات طويلة سابقة ، والسنهورى كان مستشار الثورة القانونى الأبر فى عهدها

الأول ، هذا فضلا عن بروز عدد من جماعة (الرواد) كوزراء ومسؤولين في هذه الفترة بـ وكان القباني من هذه الجماعة ، هو ومحمد فؤاد جلال الذي تولى وزارة الارشاد القومي (الإعلام الآن) وهما معا كانا من أساتذة معهد التربية العالي للمعلمين (كلية تربية عين شمس الآن) .

وكانت هذه هي بذرة التناقض الرئيسي الأولى في عهد التطوير الثوري ، إن تجيء الثورة بتوجهات ومبادئ ، ثم يجيء بمن يخطط لبناء عشرات الألوف ان لم يكن لمئات الألوف من أبناء مصر بناء عقليا وفقا للفلسفة خاصة به ، تنحو نحو (التميز) و(الانتقاء) ، يغلب جانب العلم والفن التربوي على الجوانب الاجتماعية والسياسية .. كان فـكـرا تربويا أمريكيا بالدرجة الأولى يتبنى فلسفة البرجماتية .

والسياسة التي نفذت في التعليم لتطويره في سنوات الثورة الأولى، كانت تشخيصا لبعض أفكار القباني التي كثيرا ما بشر بها في مقالاته ومحاضراته وكتبه على الرغم من أن هذه السياسة جاءت باسم لجنة وزارية شكلت «نخبة من رجال الفكر في مصر يمثلون مختلف الاتجاهات التعليمية والاجتماعية والفلسفية ، وبذلك أمكن أن «تمحص المسائل وتدرس دراسة شاملة من جميع الزوايا» فيما عبر عن ذلك القباني نفسه .^(١٧)

ان هذا الذي ذكره القباني لا ينقض ما نقول ، لأننا نعلم انه ما من وزير جامت لجنة تعيينه في رسم السياسة العامة لتقول بما يناقض فلسفته واتجاهاته اسبب بسيط ، يكمن في عملية اختيار أعضاء

اللجنة أنفسهم ، فعادة الوزير هو الذى يختار وبالتالي فقد كان يختار من يمكن أن يكونوا من أصحاب منطق (المسايرة) لا (المغايرة) .

وكانت معالم التطوير التى رسمها ونفذها القباني تتلخص فيما يلى
١: - الأولوية للتعليم الشعبي : صحيح أن مثل هذا المبدأ يمكن أن يتخذ دلالة ضد الذين اتهموا القباني بارتقراطية التعليم، لكن معارضييه كانوا يردون بأنه كان فى هذا يماثل فلسفة الاحتلال والرأسماليين الذين أرادوا أن يقتصر فى تعليم الشعب على تعليم المرحلة الأولى ثم يضيق الخناق فى التعليم الثانوى حتى لا تنفذ منه إلا قلة محظوظة اجتماعيا ومن ثم تتم عملية فرز اجتماعى لا يصعد من خلالها الى المواقع العليا فى الادارة إلا هؤلاء من أبناء المحظوظين .

وقد حمل القباني على سياسة التعليم السابقة على الثورة (حيث كان طه حسين وزيرا) على أساس أن الجهود والأموال كانت تبذل فى سبيل التوسع فى التعليم الثانوى والجامعى ، أكثر مما تبذل للتوسع فى التعليم الابتدائى «ولا شك أن هذا اتجاه عجيب لأننا لانستطيع أن نكون أمة ناهضة متعلمة بزيادة من يتلقون التعليم العالى والثانوى .. بل قبل كل شيء بتعميم التعليم الابتدائى حتى لا يصبح فى مصر أمى واحد ، فكل محاولة للإصلاح ورفع مستوى حياة الشعب وإقامة حياة ديمقراطية صحيحة فى مصر تصطدم بعقبة الأمية والجهل المتفشين بين الأفراد .» (١٨).

لذلك كان لابد للسياسة التعليمية الجديدة أن تعكس هذا الاتجاه.

كان لابد أن تجعل هدفها الأول العمل على تعميم التعليم الابتدائي فى اقرب وقت مستطاع، ذلك التعليم الذى يمثل الحد الأدنى الذى لا غنى عنه لتهيئة الأطفال ليكونوا قادرين على شق طريقهم فى الحياة العملية فى البيئة الذى يعيشون فيها «وكان من الواجب أن نجعل لبرامج تعميم هذا التعليم الأسبقية على سائر الأهداف التعليمية ، فالتوسع فى التعليم الثانوى والجامعى يجب أن يستمر ، ولكن بالقدر الذى تسمح به موارد البلاد وامكاناتها من غير ان يؤدى الى تعطيل تحقيق الهدف الأول

وإذا كان قانون التعليم الابتدائي الذى صدر عام ١٩٥١ قد قرر إلغاء الثنائية فى تعليم المرحلة الأولى بالغاء الفوارق بين المدرسة الابتدائية والأولى ، فإن هذا الكسب كان نظريا وتشريعيا فقط ، أما من الوجهة العملية فقد بقيت كل من المدرستين الأولى على حالها ، وظلت الشقة بينهما واسعة من حيث المباني والمعلمين والمرافق ، وبقي الأمر يتطلب بذل جهود كبيرة كى يصبح التوحيد فعليا وكى لا يكون معناه الهبوط بمستوى التعليم الابتدائي الى ماكان عليه التعليم الأولى من ضعف وضيق .

وقد روى فى تطوير المناهج وخطتها أن تكون ذات شقين : الشق الأول عنى فيه عناية خاصة باللغة العربية ، وبالتربية الدينية والوطنية ، وبالخبرات الصحية والتربية البدنية ، الى جانب المواد الثقافية الأخرى . وقد نال الدين قسما وافرا من العناية ، فأصبح مادة أساسية يمتحن فيها التلميذ آخر العام ولايتم نجاحه الا اذا نجح

فيه ، كما تقرر أن تهياً لغير المسلمين دراسات خاصة فى دياناتهم ، وذلك حتى تكون التربية الخلقية قائمة على الأسس الدينية .

وأما عن الشق الثانى ، فقد عنى عناية كبيرة بدراسة البيئة ، وبالأشغال العملية الملائمة لها ، وتشمل أشغال الورش ، وأشغال الحقل ، والقياس والهندسة العملية ، وهذه العناية تبرز بشكل واضح فى السنتين الأخيرتين .

ولإمكان تحقيق هذا الغرض المزدوج جعلت مدة التعليم الابتدائى ست سنوات من السادسة الى الثانية عشر .^(١٩)

ولبيان الأعباء التى كان يجب أن تتحملها الدولة فى سبيل تعميم التعليم الابتدائى ، الذى مدته ست سنوات ، ذكر القبانى أن ذلك يتطلب من حكومة الثورة بناء ٤٠٠٠ مدرسة جديدة غير ما كان يجب أن يبنى ليحل محل المبانى غير الصالحة ، وهذا كان سيكلف الدولة ما بين ٣٠ و ٤٠ مليون جنيه (كانت ميزانية المعارف سنة ١٩٥٢ - ٢٥,٥ مليون جنيه) ، ثم إعداد ٥٠٠٠٠ مدرس جديد فى فترة التعميم ، غير من يلزمون لتعويض الذين يخرجون من الخدمة كل سنة ، وبالرغم من ضخامة هذه الجهود والنفقات ، فإن حكومة الثورة « مصممة على أن تواجه مشكلة تعميم التعليم الابتدائى بشكل حاسم » ، وقد وضعت الترتيبات لمواجهة مشكلة المبانى عن طريق مؤسسة أبنية التعليم التى خططت لتقدم ٣٠٠ مدرسة جديدة كل سنة فى المتوسط..

٢ - الإعداد للاثناج : فبدلاً من حصر الهدف من التعليم فى

الإعداد للوظائف الحكومية كما كان شأننا حدد الهدف الجديد في (الإعداد للانتاج) وقد اقتضى هذا إعادة النظر في فلسفة التعليم الثانوى ، لذلك رسمت اللجنة الوزارية لسياسة التعليم الحدود التى ينبغى أن تراعى في التعليم الثانوى بالقرار التالى (٢١).

لما كان من المتعذر عمليا في هذه المرحلة من حياة البلاد أن تتحمل الدولة أعباء التعليم في المراحل الأرقى من المرحلة الابتدائية لجميع من يرغبون فيه ، فإن واجبها بالنسبة لهذه المراحل ينحصر في تعهد ذوى الاستعدادات من أبناء الأمة وبناتها لتمكينهم من مواصلة الدراسة الى أقصى حد ، كل بحسب استعداده وميوله، سواء أكانت نظرية أم عملية ، ويصرف النظر عن مركزه المالى والاجتماعى .

وهذه الرعاية التى رأى القبانى أن تؤديها الدولة لذوى الاستعدادات ، واجب فرضه اعتباران هامين :

الأول: اعتبار انساني يتعلق بحق الفرد ، وهو أن العمل على تهيئة الفرصة لكل مواطن كى يبلغ أقصى مايسطيع من نمو روحى وعقلى ، ويحقق فى حياته أقصى ماتسمح به امكانياته ، هو أساس الحياة الديمقراطية الكاملة ، وهو التطبيق الصحيح لمبدأ تكافؤ الفرص ، إذ ليس معنى تكافؤ الفرص أن يتساوى الأفراد جميعا في التعليم او فى المركز او فى الدخل وإنما معناه أن تكون أمام كل فرد فرصة للوصول الى أحسن ماتؤهله له استعداداته ومواهبه. وأما الاعتبار الثانى ، فاعتبار نفعى يتعلق بمصلحة البلاد عامة ، إذ أن هذه المصلحة تقتضى

باستغلال كل مافى الأفراد من مواهب واستعدادات فى الاعمال التى تلائمها، ولذلك يجب أن تتعهد الدولة هذه الاستعدادات بالتربية والتعليم، للوصول بها إلى أعلى مستوى ممكن من الكفاية .

فتيسير التعليم الثانوى على اختلاف أنواعه لنوى الاستعدادات أصبح حقا لهم من جهة ، وواجبا على الدولة نحو نفسها من جهة أخرى . أما الأطفال الذين لايتوافر فيهم الاستعداد لهذا التعليم ، فليس من المصلحة تشجيعهم على الاتجاه اليه .

٣ - الثقافة القومية : والتطوير الجديد ، إذ أكد على أهمية الإعداد للانتاج ، لم يقصد قصر الغاية من التعليم على ذلك ، فهو كما قرر القبائى لايفضل أهمية الثقافة العقلية والتربية الاجتماعية ، بل أولاهما أشد العناية ، ويربطهما بالاعداد للانتاج .

وقد روى بصفة خاصة توجيه الثقافة والتربية توجيهها قوميا ، وهذا أمر كان على جانب كبير من الأهمية ، لأنه يحقق غرضا أساسيا من أغراض الثورة، فقد كان من أول أهداف ثورة ٢٣ يوليو تكوين مجتمع سليم قوى متماسك ، وهذا تطلب تنشئة التلاميذ تنشئة وطنية دينية اجتماعية ، تبعث فى نفوسهم الاعتزاز بقوميتهم والايمان بوطنهم، وتزودهم بالمثل العليا والصفات التى يجب أن تتوافر فى المواطنين الذين يتكون منهم مجتمع كهذا .

ويلاحظ انه أدخلت فى المرحلة الثانوية مادة جديدة هى (دراسة المجتمع المصرى) وهذه المادة كانت تسد نقصا بارزا فى التعليم

الثانوى، حيث تقرر أن تكون دراستها علمية وعملية ، حتى يتسنى للتلميذ أن يفهم تكوين المجتمع الذى يعيش فيه فهما مبنيا على الخبرة ، ويتعرف على مختلف بيئاته ، وعلى المشكلات التى تعترضه والحلول الممكنة لها ، مما يساعد على إعدادها صالحا للحياة الاجتماعية ، وبحث فى نفسه الرغبة فى خدمة الجماعة والعمل المستتير على النهوض بها وعلاج نواحي النقص فى حياتها .

٤ - المرحلة الإعدادية : كان قانون التعليم الثانوى الذى صدر عام ١٩٥١ ولم يعرف طريقه للتنفيذ قد قضى بوجود مرحلة إعدادية تتنوع الى إعدادية علمية وإعدادية صناعية وإعدادية تجارية. أى أن التلاميذ يوجهون الى مختلف أنواع التعليم الثانوى قبل دخولهم المرحلة الإعدادية ، وقبل تكشف ميولهم بالقدر الكافى وقد رأى القبانى ان هذا يضيع الغرض الأساسى المقصود من هذه المرحلة ، أما الغرض الذى ارتآه لها فهو تهيئة وسائل النمو والتكشاف للكات التلاميذ وميولهم على اختلاف أنواعها - من علمية وعملية وفنية واجتماعية - وفرص التعرف على ما يظهر فيهم من مواهب ومميزات وميول خاصة، حتى يمكن أن يتجه كل تلميذ الى نوع التعليم الثانوى الذى يلائمه.

والثانية : تصميم الثقافة القومية للتلاميذ واستكمالها ، قبل أن ينقلوا الى المرحلة التالية ، التى تنطوى الدراسة فيها على قدر من التخصص . وفى نهاية المرحلة الإعدادية يعقد أول امتحان عام يدخله الطفل فى حياته ، وهو امتحان شهادة الدراسة الإعدادية ، إذ ألغيت الشهادة

الابتدائية لأن المدرسة الابتدائية أصبحت مدرسة عامة تؤدي إلى الحياة ولا تؤدي إلى الشهادات ، والناجحون في هذا الامتحان الاعدادي يتجهون إلى المرحلة الثانوية المنوعة .

علي ماهر وتطوير التعليم الجامعي :

إذا كان التعليم الشعبي هو محور تفكير القبانى في تطوير التعليم، فإنه كان على وعلى بما تتطلبه الثورة من تغييرات هيكلية في التعليم الجامعي فهو يقول عنه «إن أهمية التعليم الجامعي في حياة الأمة لا تخفى على أحد، فالجامعات في كل البلاد هي الأمانة على التراث الثقافي للأمة ، تحفظه وتنميّه ، وتقضى به عقول الشباب ونفوسهم ، فتساهم بذلك إقامة الأسس الروحية لحياة الجماعة، وهي المراكز الأولى للبحوث العلمية التي تعتمد عليها البلاد في نهضتها ، وعلى حل مشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية والعلمية . هذا فضلا عن أن التعليم الجامعي هو المرحلة النهائية الحاسمة في تكوين رجال الغد وتوجيههم (٢٢).

من أجل هذا تقدم إلى مجلس الوزراء ، الذي وافق على ما اقترحه بتأليف لجنة تسمى لجنة التعليم الجامعي في ٢٩ أكتوبر سنة ١٩٥٢ برئاسة الدكتور على ماهر، وعن المهم جدا أن نقف على تشكيلها لنذكر مدى القيمة العلمية والتاريخية لمشروع التطوير الذي أحدثته هذه اللجنة ، فقد تألفت من :

١ - مديري جامعات قنّاد (القاهرة) وإبراهيم (عين شمس) وفاروق

(الاسكندرية) .

٢ - أحد عشر شخصا من أساتذة الجامعة والشخصيات العامة
وهم : علي ماهر - احمد لطفى السيد - د. عبد الرزاق السنهورى - د.
أحمد زكى - د. ابراهيم بيومى مذكور - محمد شفيق غريال - د. وايم
سليم حنا - د. محمد عوض محمد - د. كامل منصور - محمد خلف
الله - د. عباس صابر .

٣ - ثلاثة أعضاء من أعضاء هيئة التدريس بالجامعات يختار
مجلس ادارة جمعية هيئة التدريس بكل جامعة واحدا منهم .
ومن المهم كذلك أن نقف على طريقة السير بالنسبة لهذه اللجنة التى
كان يمكن أن تكتفى بأعضائها وهم نجوم الجامعة والثقافة والفكر ،
لنعرف ماهو الطريق المستقيم عندما نريد أن نفكر فى مشروع لتطوير
التعليم .

فقد طلبت اللجنة إثر تأليفها أن تتوافر لها أعداد كبيرة من
الاحصاءات التفصيلية التى حددتها والتى تغطى مختلف جوانب التعليم
عبر سنوات متعددة .

وكذلك طلبت مجموعة القوانين واللوائح والمراسيم المختلفة المتصلة
بالجامعة .

وكتبت اللجنة الى وزراء المعارف السابقين والوكلاء الحاليين
والسابقين بوليف كبير من أهل الفكر والرأى المعنيين بشئون التعليم ،
وأعضاء هيئات التدريس فى الجامعات ، ورئيس الجامعة الامريكية ،

ومدير المعهد الفرنسى فى مصر يستطلعون آراءهم فى الخطوط العامة لأعمال اللجنة .

وكتبت اللجنة كذلك الى عمداء الكليات الجامعية بـرجاء أن تساهم مجالس الكليات فى وضع الأسس لمستقبل الجامعة المنشود ، وأن تمد اللجنة بثمرات بحثها وتجاربها ، وأن تعاونها فيما تضطلع به من مهمة جليلة الأثر فى حياة البلاد ، وما تستهدفه من وضع مناهج جامعية مستقرة ، ومن رسم أقوم السبل لإعداد الصفوة من شبابنا ، وطلبت اللجنة من العمداء جمع المقترحات والملاحظات من الأساتذة والمدرسين والمعيرين بالكلية ، وكذلك رغبات الطلاب ، أفرادا أو هيئات ، المتصلة بألوان نشاطهم الرياضى والاجتماعى والثقافى ، وأن تعرض هذه المقترحات والآراء كلها أمام مجلس الكلية ليناقشها ويمحصها وينتهى الى تقرير جامع فى الموضوع يعبر عن رأى الكثرة ويورد كذلك الآراء الأخرى مع تعيين أستاذ تختاره الكلية مقررا عنها أمام اللجنة للاستعانة به عند بحث ذلك التقرير .

ومما لا يقل عن ذلك أهمية سعى اللجنة للاستفادة من الخبرة العالمية، فاستحضرت اثنين وأربعين تقويما للجامعات الأوربية والأمريكية أمامها للاستفادة منها ، ووضعت أمامها خلاصات مفصلة لتقارير عن التقدم الجامعى فى إنجلترا من لجنة الامانات الجامعية سنة ١٩٤٧ وعن المؤتمر التحضيرى لمئلى الجامعات المعقود بمدينة (أوترخت) سنة ١٩٤٨ بناء على دعوة اليونسكو وأعماله وتوصياته .

انها طريقة علمية من الدرجة الأولى ، فضلا عن قوميتها ، وأيضا عالميتها ، وتحيط بالموضوع من مختلف جوانبه وتسمع وتقرأ للعديد من أطرافه وذوى المصلحة ، حتى الطلاب الذين يغيبون عادة عن أى تطوير مع أنهم هم المستهدفون من أى تطوير ومع أنهم هم أصحاب المنفعة والمصلحة !!

والقارئ للكلمة التى ألقاها على ماهر فى الاجتماع الافتتاحى للجنة لابد أن يشعر بسرور بالغ وفى نفس الوقت بأسى مؤسف : يشعر بسرور بالغ لأن مستوى التفكير كان يقف على قمة الفكر الجامعى من حيث الاحاطة والشمول والعمق والوعى المستنير ، ويشعر بالأسى لأنه وهو يقرأ ، فسوف يستحضر على الفور بفعل مقارن ، وضع التعليم الجامعى ونحن نودع القرن العشرين لنستقبل القرن الحادى والعشرين ، فيجد أن (الجامعة) قد اختفت من حياتنا .. الجامعة بمعناها الحقيقى وأن القائم لدينا الآن مجموعة من المدارس اتخذت اسم الجامعة !!

ففى كلمة على ماهر نرى تأكيدا على أن شباب الجامعة الحقيقى هو الذى تتمثل فيه معانى الاستقلال الفكرى والكفاح والمثابرة ، وأن خير الوسائل لبلوغ هذه الغاية هو التعلم الذاتى «والتعليم الجامعى الناجح هو الذى يفقه الطلاب فى طرائق البحث . ويقدر مانحجب اليهم مواصلة الدرس ، ومتابعة الحياة فى تطورها ، بقدر ما يكون تعليمنا قويا سليما . ومن هنا دعا على ماهر الى «العناية بالتدريب على الملاحظة والتجربة

والبحث المتصل ، لا بتلقين المعارف تلقينا ، فليس المعول ما يحيط به
الانسان من معارف بل استثمارها وجنواها ، والانتهاى من امتثالها الى
الاضافة عليها وخلق الجديد المبتكر .

ومن أطرف ما اقترحه على ماهر لتنمية روح البحث العلمى لدى
الطلاب «أن يقوم الطلاب الجامعيون مقام أساتذتهم الحين بعد الحين
، فيعدوا بحوثا لتلقى على زملائهم ، ويناقشوها مع أساتذتهم ويبصر
الباحثون بأوجه الضعف ، ويشجعوا على التجويد والاتقان » .

وفى الوقت الذى أصبح الكتاب الجامعى الجيد فى طريقه الى
الاختفاء من جامعات اليوم لتحل محله (المذكرات) التى تشبه كتب
المدارس الخارجية فى الفلسفة والفرض وتقل عنها فى الاخراج ، يعلن
على ماهر أن مآذكره عن أهمية التعلم الذاتى والاستقلال الفكرى لطالب
الجامعة «من أجل ذلك حرم النظام الجامعى الاملاء وطبع المذكرات ،
فسن نظام المحاضرات ليفتح الأفاق للطلاب ويرشدهم الى المصادر
والمراجع ، وبهذا ننمى فيهم ملكة البحث والتنقيب ، ويقدر ما يبحثون
ويدرسون وما ينتهون الى تكوين آراء مستقلة - يكون تقديرهم وإلحكم
عليهم » (٢٣).

رسالة الجامعة : كانت أهداف الجامعة ورسالتها هى القضية
الاولية التى ناقشتها اللجنة مفيدة من تجاربنا الماضية ، مستهدفة الوفاء
بمطالب البلاد ، مستنيرة بالاتجاهات العالمية المعاصرة ، وفى هذه
الرسالة والاهداف تتمثل الجامعة بألوان نشاطها ، وكما ينبغى أن

تكون ، وفيها تجد الجامعات والكليات دستورهما المكتوب الذى تتنافس فى كمال تطبيقه معنى وروحاً ، محتفظة كل منها مع ذلك بوسائلها الخاصة ، واستقلالها الذاتى ، وحريتها فى العمل ، وبها تحدد اللجنة كذلك خطتها فى العمل ، وطريقتها فى بحث التفاصيل .

أما هذه الرسالة فقد تحدت فى النص التالى : (٢٤).

«هدف الجامعة هو حمل نصيبها من المسئولية فى ترقية العلوم والفنون فى العالم ، والمساهمة فى نهضة البلاد العامة ، والعناية بالبحث العلمى ومتابعة تطوره على أتم وجه ، وتنمية الاستقلال الفكرى ، وتهيئة الفرص للشبان ليسعوا الى كمال وجودهم الخاص ، وتمكين الأسباب للجو الصالح للدراسة والبحث المستقلين، وتوفير الأخصائيين فى الأبواب المعرفة المختلفة ، ويتصل بهذا أن يعمل الطالب الجامعى بنفسه لنفسه ولا يكون اعتماده على الأستاذ إلا للتوجيه أو التوضيح ما استعصى عليه من المسائل .

وقد يتبادر للأذهان أن التركيز هنا انما على (التنمية المعرفية والعقلية) مع إغفال للتوجيه الاجتماعى ، وهذا غير صحيح ، ففى نفس التقرير شرح لهذه الرسالة نجد فيه «والجامعات ، الى جانب ما توفره للدولة من صفوة العاملين فى شتى الميادين العامة تنهض بنور شعبى واسع المدى ، متعدد الأهداف ، اذ تعمل جاهدة لدعم النظام الاجتماعى، وإشاعة الخدمات والمساعدات الجماعية والفردية ، وتوفير الكبار ، وتيسير الثقافة لجمهور الشعب» . (٢٥) .

وأكثر من ذلك صراحة وأهمية ما يؤكد التقرير من أن الجامعات العربية تنهض «بأعمال البحث مستقلة ، فتضم الى بعض الكليات مصانع أو معاهد بحث للتنمية الانتاج العام ، وتتعاقد مع المؤسسات والهيئات الحرة والمصالح الحكومية ، على أعمال مدنية وعسكرية خاصة تؤديها لحسابها» .

استقلال الجامعة : كانت الجامعات ، فى عهد النهضة الأوربية للقرن الوسطى ، جامعات النولة المركزية ، تخضع لسلطان الحكمة المطلق ، وليس لها استقلال داخلى ولا شخصية معنوية ، ولعل هذا الطراز من الجامعات قد خدم فى ذلك العهد الوحدة القومية لتلك البلاد ، لكنه أصبح فى عصرنا الحاضر بعيدا كل البعد عن الأسس الديموقراطية الحديثة ، عاجزا عن الوفاء بشرائط الحرية الفكرية ، عاجزا عن النهوض بالبحث العلمى ، والعمل على اطراد التقدم الانسانى .

وكيفما كان الأمر ، فلا مناص من التسليم بأن جامعاتنا كانت محدودة الاستقلال فى هذه الفترة ، لم تنتهيا فيها للكليات بعد شخصيات معنوية ، مما رأت معه اللجنة ضرورة أن تنظر هذه الكليات بمقومات البحث العلمى وأن تضطلع بمسئولياتها فى المناهج والامتحانات ونظم التدريس والبحث ، وفى حرية التقدير لاجابات النهضة القومية .

من هنا انتهت اللجنة فى هذه القضية الى ضرورة أن :
«ترسم الجامعة سياستها التعليمية ، وتضع الأنظمة ، وتتخذ

الوسائل المحققة لها .

وتستقل بإدارة شئونها المالية فى حدود النظم واللوائح الخاصة بها ،
وتقدم تقريرا سنويا عاما ، فى ضوء تقارير الكليات ، بتفاصيل
مصروفاتها وإيراداتها الى مجلسها لبيدى ملاحظاته ، ثم يبلغ التقرير
النهاى الى ديوان المحاسبة والحكومة .

وتستقل باجراء تعيين موظفيها الفنيين والاداريين وترقيتهم
وتأديبهم»

كليات للفتيات : تلقت اللجنة كثيرا من الرغبات بإنشاء كليات
خاصة للفتيات تختص ببعض المواد والفنون التى تعتبر أكثر ملاءمة
لهن وتقوم الى جانب الكليات الحالية التى يجلس فيها الفتى والفتاة معا ،
وقد رأى البعض أن هذه الرغبات تتم عن مظهر رجعى . لكن البعض
الآخر أكد أن الكليات المقترحة نظائر فى البلاد العريقة فى التعليم
الجامعى ، التى استكملت أسباب التجديد المعاصر ، وأن انشائها فى
مصر يزيد نسبة التعليم الجامعى للفتاة ، إذ ترضى نزعات الاسر التى
ترى الخير لفتياتها فى التعليم بكليات خاصة.

وقد رأت اللجنة ان مثل هذه المسائل ليست من الشئون الجامعية
العاجلة ، وأن ما تقتضيه من نفقات قد يكون من الأوفق توجيهه الى
نواح أخرى فى الوقت الحاضر ، ولهذا اكتفت بتسجيل هذه الرغبة
الجديدة بالتقدير ، راجية أن تحين الفرصة لتحقيقها ، بعد أن تستكمل
جامعاتنا مقوماتها الأساسية وأسباب ازدهارها (٢٦).

هيئة التدريس : تستمد الجامعة قوتها من قوة كلياتها ، وتتمثل قوة الكلية فى استقلالها القائم على الثقة والحرية ، وتقدير المسؤولية والواجب ، وفى المقدرة الفردية والجماعية للأساتذة والمدرسين ، وفى أسوتهم الحسنة للطلاب ، وفى النشاط لمواجهة حاجات الأمة المتطورة وفى متابعة الحركات العلمية فى آفاقها المتسعة المتجددة.

وهذه المقومات الجامعية الحديثة المتسمة بالجد والمثابرة ، والسعى لتوسيع آفاق المعرفة ، والمتمثلة فى الانتاج العلمى الاصيل وفى سيل المطبوعات المنهمر وبذل الخدمات العامة داخل الجامعة وخارجها ، وفى استنارة ومقدرة وإقبال - كل ذلك يستمد وجوده وقوته من أعضاء هيئات التدريس .

ولهذا رأت اللجنة «التنبيه الى الدقة فى تكوين المدرسين واختيار الأساتذة ، وألا يكون الاعتماد كله على الدرجات الجامعية والانتاج العلمى ، وانما يتناول كذلك ، بل قبل ذلك ، مدى استعدادهم الذاتى للنهوض بالرسالة الجامعية ، والإخلاص فى توجيه الطلاب وإرشادهم وحب العلم للعلم ، والتفانى فى خدمة الشباب إيماناً بالله ولوجه الوطن وحده (٢٧).

وهنا نود أن نضع أمام القارئ فكرتين من الأفكار التى اقترحتها اللجنة ليقارن أيضا بين هذا الفكر المتقدم منذ أربعين عاما بواقع ما يخص هذين المقترحين فى واقع التعليم الجامعى المعاصر ، يقول الاقتراح الأول :

«تعيين معيد أو أكثر لكل أستاذ أو أستاذ مساعد ، مادام المعيد يتخصص فى مادة أيهما ، ويستمع المعيد الى محاضرات الأستاذ ، ثم يجتمع بالطلاب فى جماعات صغيرة لتوضيح ما استعصى عليهم ، كما تنظم اتصالات ودعوات متبادلة بين الأساتذة والاساتذة المساعدين وبين سائر أعضاء هيئة التدريس للاستماع للمحاضرات والدروس ، تهئية للتعاون العلمى ، وتبادل الآراء والافكار ، وللإشراف فى جو الرضا والتعاون .

أما الاقتراح الثانى فيقول نصه :

«لتحقيق الاتصال المباشر بين الأستاذ والطالب ، ينبغى أن يخصص عضو هيئة التدريس من الوقت مايساوى على الأقل ساعات محاضراته ودروسه العامة ، كى يجتمع بالطلاب فى جماعات صغيرة ، للاستماع لشروحه وتوجيهاته فى الاطلاع والبحث ، وزيارة المكتبة بصفة دورية لتشجيع المطالعة الشخصية وروح النقد العلمى ، والاستقلال الفكرى ، كما يجب أن يبقى جميع أعضاء هيئات التدريس ساعات العمل الرسمية بكلياتهم ، تيسيرا لاسترشاد الطلاب بتوجيهاتهم. (٢٨).

الحياة الجامعية : ركز مشروع التطوير فى هذا الجانب على قضية (بناء الشخصية) على أساس أن الحياة الجامعية تهدف الى بناء شخصية الشباب وأن الشخصية القوية هى ركاز التقدم الانسانى «وليس نوى الشخصية هم ضمير المجتمع فقط ، بل انهم فى جميع الأمم

الحية أغنى مصادر القوة» .

وأكد المشروع وعيه بأن بناء الشخصية لن يتيسر فى ظل «نظم تقوم فى الغالب على العناية بالذاكرة ، وتوجيه أقصى الجهد الى استظهار المعلومات ، واختبار مدى التحصيل واستيعاب المذكرات . وان نظاما شأنه هذا ، سوف يجد أن الشاب لا يلبث ، إثر تخرجه ، ان ينسى التوجيهات التى لقنها ، نسيانه سائر المعلومات التى لا يحصلها بالجهد الخاص ، والنشاط الذاتى ، ومن هنا لا يبقى له من المعارف التى امتثلها ، والمبادئ التى اعتنقها ، سوى السعى لكسب الرزق والحرص على السعادة الشخصية ، والعيش بين العقاب والأذى ، والرجاء فى المثوبة والجزاء» ومثل هذه الخلل لا تخلق قوة فردية ، ولا تؤسس مجدا قوميا ، بل إنها حلة العلل فى بناء الأمم ، وأفاتها المردية فى مهوى الانحلال ، وإذا نبتت معها شخصيات قوية ، فتلك هى القلة الموهوبة التى منحها الله استعدادا ذاتيا وطبعيا غالبا (٢٩).

وإذا كانت فلسفة التطوير قد كثفت القول فى البحث العلمى والدرس الذاتى ، فإنها لم تنظر اليهما من الناحية العلمية فقط ، وإنما من حيث أثرهما فى بناء الشخصية ، فليست المسألة مسألة نظام تعليمى ، بل مسألة كيان بلد ومستقبل أمة ، وتربية شعب ، ومن هنا كان من الضرورى أن يقوم تطوير الجامعة على العناية بسواء الشخصية الطلابية وقوة بنيانها «وان يتحقق شئ من ذلك الا فى بيئة جامعية صالحة ، تتعاون فيها أسباب البحث والدرس ، وميادين النشاط

الاجتماعى والخدمات الانسانية ، وشتى أنواع الرياضة والتدريب .
العسكرى ، والأسوة الحسنة فى الأساتذة والمدرسين ، والعزم
الصادق على بلوغ هذه المنزلة الرفيعة .

وبناء الشخصية الطلابية لن يكتمل اذا اقتصر على العام الدراسى
وحده ، اذ لابد أن يقوم الطلاب فى العطلة الصيفية وبالوان من
الخدمات العامة فى بيئاتهم الريفية والحضرية ، يساهم بها الجامعى
فى معاونته بنى جيه أو قريته ، وفى دراسة حاجاتهم وخدمة مطالبهم
العادلة ، وتشرف عليها الجامعات ، وتقدرها حق قدرها فى امتحاناتها .
وطالب التقرير ان ترمى الجامعة بعض المؤسسات الاجتماعية ،
كى يتدرب فيها الطلاب بالوسائل الجامعية الصحيحة حتى تبرا
نفوسهم من المادية والأناثية ويتمكن فيها معانى الشخصية الالية
الكريمة الفاضلة ..

تطوير التعليم وريطه باحتياجات خطة التنمية :

بدأت اولى تجارب التخطيط فى مصر ببرنامج السنوات الخمس
٤٧/٤٦ - ١٩٥١/٥٠ ، فى ظل الاقتصاد الرأسمالى الحر ، وقد نشأ
هذا البرنامج كسياسة مالية مؤقتة لمجابهة الانكماش الناجم من الحرب
العالمية الثانية ، وقد تلا ذلك وعقب قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ أن بدأت
الدولة محاولة الانتقال من اقتصاد حر يغلب عليه الطابع القطاعى إلى
اقتصاد موجه يحتفظ بمقومات الاقتصاد الحر مع توفير فرص النمو
للإستثمارات الخاصة ، وقد مارست الدولة خلال ذلك بعض الاجراءات

فى الفترة من ٥٢ - ١٩٥٦ بصدد تخصيص وإدارة عوامل الإنتاج وتوزيع الدخل ، وتلا ذلك وعقب العنوان الثلاثى على مصر أن ازداد الاتجاه نحو التخطيط ودعم أجهزته وإعداد خطة تصنيع للفترة من ٥٧ / ١٩٦١ ، مقترنا مع تمصير بعض المؤسسات والمشروعات الأجنبية ومحاولة القيام ببعض المشروعات الكبرى (السد العالى) ، وابتداء من عام ١٩٦٠ ابتدأت الدولة فى وضع خطة خمسية محل التنفيذ ضمن إطار خطة عشرية تهدف الى مضاعفة الدخل القومى خلال الفترة من ٥٩ / ٦٠ - ٦٩ / ١٩٧٠ ، جزئت الى مرحلتين أو خطتين ، بدأ تنفيذ الخطة الخمسية الأولى عام ٦٠ / ٦١ .

وتعتبر فترة الستينات مرحلة انتقال نحو التخطيط القومى الشامل ونحو الاقتصاد الاشتراكى ، وهى المرحلة التى شهدت التطورات الهامة فى ملكية عوامل الإنتاج وإدارتها بتوسيع قاعدة الملكية العامة وإعادة توزيع الدخل . أما الخطط السابقة عليها ، فقد كانت خططا قطاعية أو جزئية (٣٠) .

وفى إطار هذا التوجه العام نحو التخطيط كان من الطبيعى أن ينهج تطوير التعليم منذ الستينات وفقا لخطة التنمية حيث تغلبت النظرة الى التعليم على أنه يهدف بالدرجة الأولى الى إعداد القوى العاملة المختلفة للتنمية ، وأية ذلك أن اللجنة التى شكلت لإعادة النظر فى سياسة التعليم فى ظل الاحتياجات التنموية ، سميت (اللجنة الوزارية للقوى العاملة) فى ظل وزارة زكريا محيى الدين ، ورأس اللجنة

د. عبد القادر حاتم .

وقد تعرض التقرير الذى وضعته اللجنة لمسيرة التعليم فيما قبل ذلك وأدائها بطبيعة الحال ، عارضا لبعض الخطوات الأساسية التى اتخذتها الثورة لنشر التعليم ، مشيرا الى أن هذه الخطوات قد أدت الى أن فتحت الأبواب أمام جميع أبناء الشعب الذين تمكنهم قدراتهم العقلية من الانتقال من مرحلة الى أخرى أعلى منها دون أن يقف أى اعتبار مادى أو طبقى فى وجه أى طالب تؤهله قدراته لبلوغ أسمى درجات التعليم .

وقد لاحظ التقرير أن قد كان من نتيجة فتح هذه الأبواب على مصاريعها أمام الشعب أن واجهت البلاد إقبالا شديدا نحو التعليم لم يشهده تاريخ التعليم فى كثير من بلدان العالم ، وسجلت أرقام التعليم ارتفاعا كبيرا بالقياس الى الفترة الزمنية التى أمكن تحقيق هذه الأهداف فيها ، فبلغ عدد تلاميذ المدارس الابتدائية عام ٦٥ (٣.٤١٦.٩١٤) تلميذا ، مقابل ١,٣٩٢,٠٠٠ فى عام ١٩٥٣ كما سجلت السنوات الأخيرة ارتفاعا كبيرا فى نسبة التعليم الجامعى فبلغ عدد طلابه ١٢٤,٠٠٠ طالب فى عام ١٩٦٥ ، مقابل ٤١,٠٠٠ فى عام ١٩٥٢ (٣١) . . .

وعقب التقرير على هذا الاتجاه «واذا كانت سياسة الباب المفتوح فى التعليم كانت تشكل إحدى الضرورات التى اقتضاها العدل لتحطيم الفوارق التى شلت فى الماضى فاعلية بعض فئات الشعب اجتماعيا

واقتصاديا ودعت اليها ضرورة تأكيد مبدأ تكافؤ الفرص لشعب عانى من الظلم والتفرقة الاجتماعية بهدف رفع معنويات هذه الفئات لتقف على قدم المساواة مع غيرها وتحمل عبء التنمية والتقدم ، فان المرحلة القادمة بعد إزالة هذه العوائق تستلزم فى المقام الأول تخطيط السياسة التعليمية على النحو الذى يواجه حاجات المجتمع ويمضى فى اتجاه أهدافه .

وقارنت خطة التطوير بين مدخلين ، أولهما مدخل (العلم للعلم) وثانيهما (العلم للمجتمع) وأعلنت الخطة أن المجتمعات الاشتراكية تتبنى المدخل الثانى ، وحيث أن مصر اختارت فى تلك الفترة النهج الاشتراكى ، فقد كان طبيعيا أن تختار المدخل الثانى ، وسأقت الخطة مبررات ذلك فيما يلى :

أولا - أن اختيار الاشتراكية وسيلة وهدفا لتحقيق مجتمع الكفاية والعدل يستتبع ضرورة الأخذ بمبادئ التخطيط السليم الذى يمنع تعريض الموارد المادية والبشرية للضياع أو توجيهها وجهات لاتعود على مجموع الشعب بالفائدة .

ثانيا - أن مسئوليات التنمية الاقتصادية التى ينبغى لها مواجهة الزيادة فى السكان تتطلب ضرورة إحكام سبل الانفاق وتوقيتها توقيتا دقيقا حتى لا يوجه انفاق مالى لخدمة غير محققة النتائج أو يمكن إرجاؤها لوقتها المناسب وذلك حتى لاتنتشر خطط التنمية الاقتصادية التى بدونها لايمكن الاستمرار فى تقديم الخدمات أو التوسع فيها

لصالح المواطنين .

ثالثا - أن تحقيق مبدأ الكفاية يتطلب فى المقام الاول أن يرتبط تخطيط التعليم - الذى يستنفذ جانبا كبيرا من الانفاق العام - ارتباطا سليما وواقعيا باحتياجاتنا من الأيدي العاملة ، حتى لاتواجه البلاد بتخريج أعداد من تخصصات لاتدمو الحاجة اليها ، فى وقت تشكو فيه مجالات أخرى من النقص فى الأيدي العاملة اللازمة لها مما يعوق من سرعة عملية التنمية .

رابعا - إن تخريج الأعداد الزائدة على الحاجة يؤدى فى النهاية الى التشغيل غير المتكافىء مع قدرة الفرد وماحصل عليه من علم مما يؤثر على حسن نظام العمل ويخل بمبدأ تحقيق الكفاية فى الإنتاج .

خامسا : إن جعل أولويات استثمارات التعليم للدراسات العملية والمهنية والفنية هو الاستثمار الفعال الذى يعطى عائدا سريعا ومباشرا فى عملية التنمية الاقتصادية مما يؤدى الى زيادة الانتاج ورفع مستوى المعيشة .

ومن الملاحظ أن تقرير اللجنة اذ انتقد ما كان سائدا من توسع كمى، بدون الأخذ بعين الاعتبار احتياجات البلاد من متطلبات التنمية ، قد انتهى الى تغليب (النظر الكمى) أيضا للتعليم وان كان موجها ، ذلك أنه نظر الى التنمية على أنها (تنمية اقتصادية) وأن مثل هذه التنمية تحتاج الى (كم) معين فى هذا التخصص أو ذاك ، فنظر إلى التلاميذ فى صورة أرقام ، بزيادتها فى اتجاه تخصص مطلوب (يتطور) التعليم

وبوجود فائض منها فمعناه ان التعليم (غير متطور) ، إما (نوع) المتعلم ، فقد كان (غائبا) فى ظل فكر اقتصادى حبس نفسه فى مفهوم ضيق يتناسى بعده الاجتماعى ، فضلا عن زيف القسمة الثنائية للتنمية الى تنمية اقتصادية واخرى اجتماعية ، فالتنمية تنمية كلية شاملة .

رفع مستوى التعليم العام والفنى : رأت اللجنة أنه من الضرورى أن تستهدف خطة التعليم فى المرحلة التالية العمل على تحسين ورفع مستوى التعليم العام بالمدارس الابتدائية والاعدادية والثانوى العام والفنى ، وفى هذا الاتجاه أوصت اللجنة بما يلى : (٣٢).
أولا : ضرورة العمل على تطوير البرامج والخطط بما يحقق أهداف الخطة المقترحة للتعليم - ويساير تطور المجتمع واتجاهاته .

ثانيا : إعادة النظر فى الكتب المدرسية فى مختلف مراحل التعليم بحيث تكون متكاملة ومتلائمة للبرامج الجديدة والمستويات الطلاب واحتياجات المجتمع - وأن تخلو المفاهيم والكتب من الحشو أو الاطناب أو الافاضة فى غير حاجة .

ثالثا : أن يعاد النظر فى برامج وخطط معاهد المعلمين لتتجاوب مع الخطة الجديدة للتعليم بقصد رفع مستوى المعلمين ، مع إقرار سياسة التدريب الدائم للمعلمين بقصد تزويدهم بالتطورات الجديدة العلمية والفنية فى مجالات العمل .

رابعا - ضرورة المحافظة على المعدلات المقررة لكثافة الفصول من التلاميذ ولا يسمح بأى حال من الأحوال بتجاوز هذه المعدلات .

خامسا : إنشاء مراكز التربية لجميع مستويات التعليم العام للتوفر على البحوث المتصلة بالتعليم وطرقه ووسائله بقصد العمل على تحسينه لمسيرة التقدم العمرانى والحضارى وربطه بتطور المجتمع وأهدافه .

سادسا : إعادة النظر فى الأعباء التى يقوم بها المدرس بقصد التخفيف مما يتثقل عليه وبرهقه فى العملية التعليمية .

سابعا : العمل على توفير الأجهزة والمعامل والمكتبات والوسائل التعليمية بالقدر الذى يتناسب مع عدد الطلاب ويتيح لهم فرص ممارسة التدريب العملى وإجراء التجارب والتمارين العملية بأنفسهم - وخاصة فى التعليم الفنى بأنواعه المختلفة .

ثامنا : إعادة النظر فى القوانين واللوائح والتشريعات المتصلة بالتعليم بما يحقق تطبيق السياسة التعليمية المقترحة ويحقق أهدافها .

تاسعا : العمل على أن تراعى البساطة التامة فى المبانى التعليمية ، وبالأخص مبنى المدرسة الابتدائية مع تشجيع المواطنين والهيئات الشعبية للمساهمة فى إنشاء هذه المبانى حتى يمكن توجيه ما ينفق على الإنشاءات غير الضرورية الى توفير الأماكن الصحية الملائمة للعملية التعليمية .

ومن الملاحظات أن التوصيات السابقة يغلب عليها طابع العموم الشديد بحيث يصعب التمييز بينها اذا قيلت فى مجتمع آخر غير (اشتراكى) وهى الصفة التى حرص التقرير على أن يؤكد انه يخطط للتعليم فى مجتمع هذه صفته . ومن هنا نجد هذه العبارة التقليدية

(ضرورة اعادة النظر فى ..).

ومما يحمد للتقرير عنايته الملحوظة بقضية المعلمين وتكوينهم المهنى والعلمى وإن دخل فى متاهات من حسن الحظ أنها لم تعرف طريقها الى التنفيذ ، مثل الاقتراح أن يخصص بعض طلاب كليات الاداب والعلوم لممارسة مهنة التعليم بإضافة بعض العلوم التربوية والنفسية لهم مما كان سيعد ازدواجا خطيرا فى إعداد معلم التعليمين الاعدادى والثانوى خاصة فى ظل كليات المعلمين التى كانت قائمة وتابعة لوزارة التعليم العالى ، ومع اقتراح التقرير بضم هذه الكليات الى الجامعات وهى الخطوة التى تمت بالفعل بعد تسميتها بعد ذلك باسم كليات التربية وهو الاسم الذى كان قاصرا على تربية عين شمس والتى كانت كلية لإعداد خريجي الكليات الجامعية لمهنة التدريس عن طريق دراسة تربوية ونفسية لمدة عام .

وبالرغم من التوجه الاشتراكى ، فقد أقر التقرير استمرار المدارس الخاصة التى كانت تضم النسب الآتية :

٥ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الابتدائية .

٢٩ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الاعدادية .

٢٣ ٪ من مجموع تلاميذ المرحلة الثانوية العامة.

وكان تعليق اللجنة .. «وترى اللجنة انه لامانع فى المرحلة الحالية من استمرار الوضع الراهن لهذا التعليم وخاصة فى المرحلتين الابتدائية والاعدادية مع إحكام الرقابة عليه ».

رفع مستوى التعليم بالجامعات : والقارئ للتقرير يستطيع أن يلمس تلك النظرة الضيقة الى تعليم الانسانيات واعتباره تعليمًا (نظريًا) غير مطلوب ١١ ومن ثم نجد عددا من المقترحات بعضها كان يرى الاكتفاء بكلية آداب واحدة وتخصيص الباقي لإعداد المعلم وكذلك الاكتفاء بكلية حقوق واحدة ، نون ومعنى بأن الانسانيات ركن أساسي في المعرفة البشرية تنمو مع نمو العلوم الطبيعية والعملية والتكنولوجية نظرا لما يؤدي إليه التقدم العلمي والتكنولوجي من التعقيد في البنية الاجتماعية وفي النظم الاجتماعية ويفرض العديد من المشكلات التي لا يحلها إلا فهم واسع بطبيعة التجمع البشري ودراسة العلاقات والنظم الاجتماعية .

وقد لاحظت اللجنة أنه قد صاحب ظاهرة الأقبال الشديد على الجامعات وازدحام الكليات بالطلاب لاكثر مما تحتمله امكانياتها ظاهرة أخرى تتمثل في اتجاه عدد كبير من هيئة التدريس الى قطاعات أخرى من العمل ، وقد أدى هذا الى ضعف مستوى الخريجين الأمر الذي رأت اللجنة من الضروري معالجته ، وقد أوصت في هذا الشأن بتحديد أعداد القبول بالجامعات وضم عدد من المعاهد العليا إليها بقصد تخفيف ازدحامها بالطلاب، وبالإضافة الى ذلك فقد أوصت اللجنة بمجموعة من المقترحات (٣٣).

أولا : التوسع في إيفاد البعثات التي تخصص لتهيئات التدريس بالجامعات وأن توضع خطة تحدد أوليات التخصصات التي تعاني نقصا

شديدا بهيئات التدريس الخاصة بها ، وأن تخصص حصيلة رسوم صندوق تمويل مشروعات تحسين العملية التعليمية لدعم هذا الغرض .
وقد أتت فكرة هذا الصندوق ليجمع مالا خاصا يحصل من الطلاب الذين يرسبون ويريدون أن يعيدوا قيديهم ، وكذلك من أبناء الدول العربية الراغبين في التعلم بمصر ولم يحصلوا على منح دراسية .

ثانيا : الاستعانة ببعض الأساتذة الأجانب للعمل بالجامعات إلى أن تستكمل هيئات التدريس حاجتها بالبعثات وخاصة في اللغات .

ثالثا : تشكيل لجنة مشتركة وتمثل فيها الجامعات والتعليم الثانوى والاعدادى لربط التعليم الثانوى بالتعليم الجامعى بهدف العمل على رفع مستوى التعليم الثانوى ، والنظر فى برامج العلوم المختلفة فى مختلف السنوات والربط بينها وتكون المواد التى تدرس مرتبطة بالدراسات الجامعية بغير تكرار لاندعو اليه حاجة وحتى يمهّد أمام الطالب الجو الجامعى العلمى السليم .

رابعا : تشجيع الدراسات العليا والعناية بها لتشارك فى اعداد هيئة التدريس بالجامعات .

خامسا : استكمال المعامل والأجهزة والمراجع التى تساعد على البحث العلمى ورفع مستوى هيئات التدريس .

سادسا : تطوير المناهج بحيث ترتبط بواقع المجتمع ومشاكل التطبيق على أن تشكل لجنة فنية منبثقة من المجلس الاعلى للجامعات تمثل فيها القطاعات المستخدمة (رجال الصناعة والزراعة) والمشروعات

يتفرع منها لجان فرعية متخصصة لتطوير المناهج ومتابعتها بهدف ربط هذه المناهج باحتياجات هذه الميادين ومجاراة ما وصلت اليه من تطور ، مع الاهتمام باتساع قاعدة الدراسات العملية فى المزارع والمصانع ليلم المتخرج بطبيعة الأعمال التى سيقوم بها بعد تخرجه . ومع العناية بصفة خاصة بالدراسات الاشتراكية وتأصيلها ومشاكل المجتمع وحلولها وعمل دراسات تحليلية مقارنة مع أنظمة مختلف الدول لبيان أهمية التطبيق الاشتراكى وضرورته ، وذلك سواء فى الدراسات القانونية أو الفلسفية أو العملية أو الاقتصادية .

سابعاً : التيسير على الطلاب للحصول على الكتب والمؤلفات العلمية التى يضمها أعضاء هيئات التدريس بالجامعات والمعاهد العليا - وذلك بأن تتولى إدارة الجامعة أو المعهد عن طريق مؤسسات الطباعة والنشر المختلفة شراء حقوق التأليف بائتمان مجزية مع المؤلفين وتتولى بنفسها الطباعة والبيع للطلاب بأسعار التكلفة .

وانتهت اللجنة الى عدد من التوصيات العامة ، نذكر بعضها منها فيما يلى : (٣٤) .

توصيات عامة : ١ - إقرار السلم التعليمى التالى : ٦ سنوات ابتدائى ، إعدادى ٣ سنوات ، أما المرحلة بعد الإعدادية فيجرى توزيع المتخرجين كالتالى : ٣٠٪ لمراكز التدريب القصير وأعمال البيت ، ٢٥٪ للمدارس الثانوية الفنية ومراكز التدريب المهنى ، ٢٠٪ للمدارس الفنية المتخصصة . ٥٪ معلمين ابتدائى . ٣٠٪ للمدارس الثانوية العامة

فالجامعات والتعليم العالى .

٢ - إنشاء مدارس فنية متخصصة (صناعى ، زراعى ، تجارى)
مدة الدراسة بها ٥ سنوات بعد الاعدادية لتخريج الفنيين اللازمين
للمشروعات المختلفة .

٣ - إمكان امتداد المدارس الثانوية الفنية الزراعية والتجارية لمدة
سنتين أخريين لتخريج الفنيين اللازمين فى هذين المجالين استنادا على
أن هناك أساسا هاما من العلوم المشتركة بين الفئتين اللتين تخرجهما .

٤ - تيسير قبول المتخرجين من المدارس الثانوية الفنية ومن
المدارس الفنية المتخصصة بالكليات المناظرة بالجامعات بإعداد برنامج
إضافى خارج خطة الدراسة الأساسية بهذه المدارس يتضمن المواد
التي تمكن من زيادة فرص النجاح للطلبة الراغبين فى دخول الجامعات
مع توزيع هذه المواد على سنوات الدراسة ٣ فى الثانوى الفنى ، ٥ فى
الفنى المتخصص .

٥ - إفساح الطريق أمام المعلمين الى الدراسات العليا على جميع
المستويات عن طريق منح الممتازين منهم الاجازات الدراسية التي
يطلبونها .

تطوير ما بعد النكسة :

لم يمر إلا عام واحد على صدور تقرير اللجنة الوزارية للقوى
العاملة، حتى عصف بمصر والوطن العربى كارثة هزيمة يونيو ١٩٦٧
التي سميت بالنكسة تخفيفا من وقعها على نفوس الجماهير وسعيا الى

أن يظل الأمل بأن ما حدث ليس نهاية المطاف ، وإنما هو خسران معركة وليس خسران حرب ، وكان من المؤسف أن تتوقف مسيرة التطوير على الرغم من العديد من الملاحظات التي يمكن أن توجه الى تقرير اللجنة الوزارية .

ولم تبد علامات حركة على أرض التعليم مع ما نعلمه من أنه طاقة لإعادة بناء المجتمع الذي داهمته الهزيمة ، حتى صدرت الأحكام الخاصة بضباط الطيران الذين حوكموا بسبب الهزيمة ، وكانت الأحكام في نظر الكثيرين أقل كثيرا من حجم الكارثة ، فشبت مظاهرات ضخمة في مواقع العمال ، وفي الجامعات ، وكانت تلك ظاهرة جديدة كانت مصر قد نسيتها ، أو بعد بها العهد منذ أزمة مارس عام ١٩٥٤ .

وعلى إثر اندلاع هذه المظاهرات في أوائل عام ١٩٦٨ اجتمع الرئيس جمال عبد الناصر برؤساء الجامعات وصنر بيان ٣٠ مارس ، ثم اختير رئيس جامعة عين شمس ، د. محمد حلمي مراد وزيرا للتعليم، والذي مالبت أن شرع في إحداث تفسيرات ملحوظة في نظام التعليم ، ولم يكن ماشرع فيه عبارة عن (خطة) أو (مشروع) في تقرير كما حدث في مرات كثيرة سابقة ، بل في صدور قانون جديد للتعليم يعتبر بالفعل علامة في تاريخ التعليم الحديث في مصر بالنسبة الى التفسيرات التي قضى بها خاصة وأنه جاء شاملا لكثير من جوانب النظام التعليمي حيث كانت تصدر من قبل قوانين متفرقة ، كل منها يتعامل مع جانب من الجوانب او نوع من التعليم .

وفى كلمة له فى رابطة خريجي معاهد وكليات التربية اعتبر دحلمى مراد هذا القانون «بداية مرحلة جديدة فى تاريخ التعليم فى مصر وفيه الكثير من النواحي التقدمية التى لم تكن موجودة من قبل والحرص على الارتقاء بكفاءة التعليم والعناية بفرس القيم الروحية والخلقية فى نفوس شبابنا الجديد» (٣٥).

وتتجلى هذه الروح التقدمية فيما قرره القانون من التزام الدولة بتغيير الحد الأدنى اللازم من التعليم ، المتمثل فى المرحلة الابتدائية لجميع الأطفال الذين يبلغون السادسة من عمرهم فى جميع أنحاء الجمهورية ، ويعترف دحلمى مراد بأن هذا الالتزام يكلف الدولة ، لكن كان لابد من ذلك ضمنا للقضاء على أمية الجيل الناشئ ، وحصره للامية فى نطاق من فاتهم سن التعليم الاجبارى ، ومعنى هذا ان الدولة ملتزمة بتوفير مكان لكل طفل فى سن ست بحكم القانون الجديد .

وقد رفض دحلمى رفضا باتا أن يعدل هذا النص بأن يضاف اليه «فى حدود امكانيات الدولة» أو «كلما أمكن ذلك» ، عندما أثير موضوع هذا التعديل فى اجتماع لجنة الشؤون الداخلية المنبثقة عن اللجنة المركزية للاتحاد الاشتراكى ، وقال البعض «يكفى ان نعى بتعليم ٧٠٪ تعليميا جادا» ، فقال دحلمى مراد «لايمكن أن يصدر قانون فى النصف الثانى من القرن العشرين ، فى وقت يغزى فيه الفضاء ، وتحطم الذرة وتتكلم عن إقامة الدولة العصرية فى بلادنا ثم نصدر قانونا نعترف فيه بابقاء ٣٠ ٪ من الأجيال الصاعدة أميين ، وإذا كانت الامكانيات لا

تسمح بتعليم الكل تعليما كاملا فى مدارس نظامية ، فمن الممكن ، بل من اللازم أن نعلم كل طفل ناشئ على الأقل القراءة والكتابة والحساب فى أى مكان ، فى المسجد أو تحت (تعريشة) ، ولا نترك أبنائنا من الأجيال الصاعدة فى جهل وفى أمية بينما العالم يقفز خطوات واسعة فى سبيل العلم والحضارة».(٣٦)

ومن ملامح التطوير الجديد أيضا إلغاء النقل الآلى فى التعليم الابتدائى الذى كان ينتهى ببعض التلاميذ الى نهاية فترة التعليم الابتدائى دون أن يصلوا الى المستوى التعليمى المنشود ، فتقرر وضع نظام للاختبارات الدورية فى جميع الصفوف للتلاميذ ، مع إجازة ترسيبهم خلال المرحلة الابتدائية ، وعقد امتحان لهم فى نهاية المرحلة . والى جانب ذلك فقد قضى القانون الجديد الذى صدر عام ١٩٦٨ بإلغاء نظام الطالب الناجح الذى كان يجيز للطالب أن يرسب فى مادة أو مادتين ، إذ أن التجربة العملية لهذا النظام أثبتت فشله ، لما ترتب عليه من إهمال الطالب فى تحصيل بعض المواد الأساسية كاللغة الانجليزية والرياضيات . والواقع أن معرفة اللغة الأجنبية يعتبر أمرا حيويا من عدة نواح ، فهى السبيل للوقوف على كل مستحدث فى الخارج فى كافة الميادين ، وبصفة خاصة بالنسبة لمن يتطلعون للالتحاق بالجامعات ، وهى السبيل للنهوض بالسياحة ولازدهار تجارتنا الخارجية فى الأسواق الاجنبية .. وللدعاية لقضيتنا والدفاع عن مصالحنا فى المحافل الدولية .. وافتتح مجالات للعمل أمام شبابنا فى

الخارج وخاصة في الدول الافريقية .. كما أصبحت الرياضيات المادة
العصرية الأولى التي يعتمد عليها في ميادين العمل المختلفة نتيجة
الاهتمام بالدراسات الاحصائية واستخدام الآلات والمقولات الالكترونية،
(٣٧) ..

ومن الملاحظات التي يمكن تسجيل جدتها في قانون التطوير هذا :
- إجازة تحصيل رسوم مقابل خدمات إضافية بالنسبة الى تلاميذ
المرحلتين الاعدادية والثانوية ، هذا الجواز الذي اعتبر منفذا استغل
كثيرا فيما بعد وبالتدرج لتفريغ مجانية التعليم من محتواها تحت مظلة
الرسوم الاضافية .

- اعتبار التربية الدينية مادة أساسية في جميع مراحل التعليم
العام ، لكل بحسب دينه .

- لوزير التعليم أن يقرر إنشاء مدارس تجريبية في أية مرحلة من
مراحل التعليم العام بشرط أن تصل بالتلميذ الى مستوى شهادة اتمام
الدراسة بالمرحلة وتتخذ هذه المدارس مجالا لتطبيق التجارب التعليمية
الجديدة تمهيدا لتعميمها عندما يثبت نجاحها .

وهذه هي نفس الفكرة كانت مطبقة في المدارس النموذجية والتي
كانت قد اندثرت .

- لوزير التربية أن ينشئ مدارس لتعليم ورعاية التلاميذ المتفوقين
بما يكفل تنمية مواهبهم وصقلها .

وكانت هذه الفكرة مطبقة أيضا في مدرسة المتفوقين بعين شمس ،

وكان ذلك أثناء وزارة كمال الدين حسين ، ولكن هذه المدرسة كانت قد بدأت تدخل في دور المرض والاهمال .

— لوزير التربية أن ينشئ مدارس لتعليم ورعاية التلاميذ المعوقين بما يكفل إتاحة الفرصة لهم للدراسة بما يتلاءم مع قدراتهم .

وإذا كنا نلاحظ هجوما وانتقاما في سنواتنا الأخيرة على إنشاء جامعة (خاصة) فيجب أن نعلم ، أنه في أثناء تولي د. محمد حافظ غانم وزارة التربية بعد حلمي مراد، صدر قانون ينظم ويجيز إنشاء معاهد عالية خاصة وهو القانون رقم ٥٢ لسنة ١٩٧٠ ، حيث نص في مادته الأولى على «يعتبر معهدا عاليا خاصا في تطبيق أحكام هذا القانون كل منشأة تعليمية غير حكومية أيا كانت تسميتها أو جنسيتها ، يلتحق بها الطلبة من الحاصلين على شهادة اتمام الدراسة الثانوية العامة أو دبلوم المدارس الثانوية الفنية أو مايعادلها ، وتقوم أصلا أو بصفة فرعية بالتعليم وإعداد الفنيين لمدة لا تقل عن عامين دراسيين» (٢٨).

وكان صدور القانون في ١٢ أغسطس ١٩٧٠ .

ولم يكن هذا القانون منشئا لمؤسسات جديدة ، فقد كانت هناك قبل صدوره معاهد خاصة ، ومن ثم تجد في المادة (٥٢) منه الخاصة بالأحكام الانتقالية «المعاهد العالية الخاصة القائمة وقت العمل بهذا القانون والتي سبق اعتمادها تعتبر مرخصا لها في مواصلة أعمالها»

الهوامش

- ١ - أسامة الغزالي حرب : ثورة يوليو وإعادة تشكيل النخبة السياسية في مصر ، ضمن بحوث (ثورة ٢٣ يوليو : قضايا الحاضر وتحديات المستقبل) القاهرة ، دار المستقبل العربي . ١٩٨٧ . ص ٦٠٣
- ٢ - أنور عبد الملك : المجتمع المصري والجيش ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٤ ، ص ٢١٧
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٢٤٦
- ٤ - لويس عوض : ألقنة الناصرية السبعة . بيروت ، دار القضايا ، ١٩٧٥ . ص ٥٠
- ٥ - المرجع السابق ، ص ٥١
- ٦ - المرجع السابق ، ص ٥٢
- ٧ - جمال العطيفي : الطريق الى الديمقراطية ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ، ص ٥٠
- ٨ - المرجع السابق ، ص ٥١
- ٩ - اسعد عبد الرحمن : الناصرية ثورة بيروقراطية أم بيروقراطية ثورة ، الكويت ، جامعة الكويت ، ١٩٧٧ ، ص ١٦٤
- ١٠ - المرجع السابق ، ص ١٦٥
- ١١ - أسامة الغزالي حرب ، مرجع سابق ، ص ٦١٠
- ١٢ - المرجع السابق ، ص ٦١٤

- ١٣ - سعد الدين ابراهيم : المشروع الاجتماعى لثورة يوليو ، ضمن
بحوث (ثورة يوليو) ، مرجع سابق ، ص ٣٧٦
- ١٤ - المرجع السابق ، ، ص ٣٧٧
- ١٥ - محمد حسنين هيكل : أزمة المثقفين ، القاهرة ، الشركة
العربية المتحدة للتوزيع - ١٩٦١ ، ، ص ١٣
- ١٦ - المرجع السابق ، ص ١٦
- ١٧ - المرجع السابق ، ص ١٧
- ١٨ - المرجع السابق ، ص ١٨
- ١٩ - اسماعيل القباني : دراسات فى تنظيم التعليم بمصر، القاهرة
النهضة المصرية ، ص ٢٠٥
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٢٠٩
- ١٩ - المرجع السابق ، ص ٢١٢
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٢١٢
- ٢١ - المرجع السابق ، ص ٢١٦
- ٢٢ - على ماهر : تقرير لجنة التعليم الجامعى ، القاهرة ، النهضة
المصرية ، ١٩٥٣ ، ص ١
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ١١
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ٢٩
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٢٩

٢٦ - المرجع السابق ، ص ٤٨

٢٧ - المرجع السابق ، ص ٤٩

٢٨ - المرجع السابق ، ص ٥٠

٢٩ - المرجع السابق ، ص ٧٤

٣٠ - محمد عبد المنعم عمر : منجزات التخطيط المصرى فى الستينات ، القاهرة ، معهد التخطيط القومى ، مذكرة داخلية رقم ٣٣٩ ، سبتمبر ١٩٧٣ ، ص ١

٣١ - تقرير اللجنة الوزارية للادى العاملة ، منشور بمجلة الرائد ، القاهرة ، نقابة المعلمين ، يونية ١٩٦٦ ، ص ١١

٣٢ - المرجع السابق ، ص ١٧

٣٣ - المرجع السابق ، ص ٢٠

٣٤ - المرجع السابق ، ص ٢٣

٣٥ - محمد حلمى مراد : منهج السياسة التعليمية الجديدة ، صحيفة التربية ، القاهرة رابطة خريجي معاهد وكليات التربية ، يناير ١٩٦٩ ، ص ١٠

٣٦ - المرجع السابق ، ص ١١

٣٧ - المرجع السابق ، ص ٢١

٣٨ - جمهورية مصر العربية : التعليم العام والخاص ، و القاهرة ، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية . ١٩٧٢ ، ص ٣٥

الفصل السادس

تطوير الانفتاح

من الاشتراكية الى الانفتاح :

بعد وفاة جمال عبد الناصر فى الثامن والعشرين من سبتمبر عام ١٩٧٠ ، تولى نائبه أنور السادات السلطة ، ولم تمر شهور حتى شهدنا صراعا فى قمة السلطة ، حسم فى منتصف مايو من عام ١٩٧١ لصالح السادات .

ومع نهاية عام ٧١ وبداية عام ٧٢ كثّر الحديث عن التغيرات التى تلحق خريطة العالم وما ينبغى أن تتخذه لمواجهة هذه التغيرات من خلال استراتيجية خلاقة وملأمة .

وكان الجديد الأهم فى العلاقات الدولية هو ضرورة حل المشاكل دون الالتجاء الى الحرب، على الأقل الحرب الصريحة المكشوفة بين الدول الصناعية الكبرى ، فالرعب النووى قد جعل هذه الحرب مستحيلة. والتغيرات التى كانت تتم على خريطة العالم كانت من الأهمية والخطورة

بحيث يمكن القول أنها ما كانت لتتم - فى غياب الرعب النووى - دون حرب عالمية جديدة . وهذا ما جعل حازم البيلوى يكتب فى الأهرام مؤكدا أننا فى مصر فى لحظات خطيرة، ويقدر ذكائنا فى فهم خطورة الموقف واتخاذ السياسة المناسبة بقدر نجاحنا لأجيال قادمة (١) .

ولا نظن أن هناك من يستطيع أن ينكر أو يتنكر لحقيقة شهدها عام ١٩٧٣ شكلت انعطافا حادا فى تاريخ مصر المعاصر ، بل تاريخ المنطقة العربية ، فقد جاءت حرب أكتوبر لتكسر الانكسار وتهزم الهزيمة . وجاء التحرك العربى والسياسى والعسكرى والاقتصادى فى وقته وفى منطق بشكل جعل منه العنصر الأكثر فعالية . جاءت حرب أكتوبر لتكون بداية لنهضة العالم العربى أحد قطبى نهضة شعوب الشرق جنبا إلى جنب مع نهضة آسيا ومحورها الصين واليابان (٢) .

لكن هذه النهضة المأمولة كنتيجة واقعية للانتصار واجهتها تحركات فورية ، جاءت نتيجة لرد فعل الاستعمار العالمى أو ما يطلق عليه أنور عبد الملك (الاستعمار المهيمن) الذى يرتكز بين أيدي الولايات المتحدة الأمريكية . تحركنا وتحرك العدو. تقدمنا وعبرنا ورفعنا ألويا الشرف على قطاعات هامة من الأرض العربية ، وكان لابد أن يدبر العدو هجوما المضادا.. كان لابد أن يتكفل الغرب الاستعمارى بأسره ، على اختلاف أساليبه وخططه ومناهجه ليصد التقدم ويرغمنا أن نواصل مسيرنا

الخنوع ويقنعنا أن مكانتنا فى العالم المعاصر لا يمكن أن تكون إلا مكان التبعية ، أو فى أحسن الأحوال التبعية الممتازة .

ولم تكن سياسة الخطوة خطوة خطوة إلا تعبيراً عن تدبير وتخطيط لإفشال التحرك نحو النهضة . إن هذا فرض تبرره مفاهيمنا العامة حول طبيعة العلاقات الدولية ودور صندوق النقد الدولى والبنك الدولى ووكالة التنمية الأمريكية ، فالأشقاء الثلاثة مؤسسات تخطط وتدير السياسات اللازمة اقتصادياً لإعادة انتاج النظام الدولى القائم على دول مهيمنة ودول تابعة . ومعروف أن هذه المؤسسات تقوم بمجهود مضاعف وأكثر تنسيقاً فى الدول التى حاولت التمرد ، فبعد نجاح (الجهات الأخرى) فى التصفية السياسية لمحاولة الاستقلال ، يكون الأشقاء الثلاثة جاهزين لدعم هذا الانتصار بالسياسات الاقتصادية الملائمة لإعادة النظام الاقتصادى الى أوضاعه (الطبيعية) أى ألا يكون معافياً وإنما (على الصحة) ، بأقل ألام ممكنة، وبأقصى سرعة، وفى حالة مصر - بدورها القائد فى صراعات ومستقبل المنطقة - لانتصروا أن يكون الموقف مختلفاً (٤) .

ولعل أهم نقاط الضعف فيما حدث من نمو اقتصادى فى السبعينات ما يلى (٥) :

١ - إنه نمو خدسى بالدرجة الأولى ، بمعنى أن الأولوية فيه لم تكن للقطاعات السلعية كالزراعة والصناعة ، وإنما للقطاعات غير السلعية

كالتجارة والتوزيع والمال والاسكان الفاخر والنقل الخاص وسياحة الأغنياء وما إليها ، فبينما بلغت معدلات النمو في القطاعات الخدمية ٩١٢ أو ١٤٪ ، لم يزد معدل نمو الزراعة عن ٢٪ على أكثر تقدير، ولم يتعد معدل النمو في قطاع الصناعة والتعدين ٦٪ طبقا للإحصاءات الرسمية .

٢ - إنه نمو لا يستند الى عناصر القوة الذاتية للاقتصاد المصري ، يقدر ما يستند أما الى اعتبارات طبيعية كالطفرة في استخراج البترول وتصديره ، أو اعتبارات خارجية مثل حركة الملاحة العالمية وتأثيرها على إيرادات قناة السويس ، ومثل الأوضاع الخاصة بالبلاد العربية البترولية وتأثيرها على استيراد العمالة المصرية .

٣ - إنه نمو مثقل بعبء دين خارجي ضخم ، اتجه الى التزايد في سنوات الانفتاح ولم ينخفض كما كان مأمولا ، فقد كانت إحدى ذرائع الانفتاح هي تقليل الاعتماد على القروض الأجنبية وإحلال الاستثمارات الأجنبية محلها ، غير أن ما جاء الى البلاد من استثمارات كان قليلا .

٤ - إنه نمو مقترن باتساع الفوارق بين الطبقات ، وبالتالي ازدياد حدة الصراع الطبقي في المجتمع ، حيث يزداد الأغنياء غنى ويزداد الفقراء فقرا (٦) .

وقد قدر نصيب مصر من هجرة العمالة العربية بعدد يتراوح في حده الأدنى بين ٤٠٠ ألف عامل ، وحده الأقصى ٦٠٠ ألف عامل عام

١٩٧٥ ، وهذا يمثل حوالى ثلث مجموع العمالة المهاجرة على الصعيد العربى ، والذي كان قد قدر للعام نفسه بعدد يتراوح بين ١,٣ مليون ومليونى عامل. وإذا ما أخذنا بتقدير الحد الأدنى (٤٠٠ ألف عامل) فإن هذا العدد يمثل زيادة مقدارها أربعة أمثال ما كان عليه الحال عام ١٩٦٥، حيث اقتصر العدد على ١٠٠ ألف عامل.

وشهدت مصر فى السبعينات تحولا هاما من شكل التنظيم السياسى الواحد الى شكل تعدد الأحزاب ، وكان ذلك نتيجة طبيعية لجملة من العوامل ، نذكر منها (٨) :

أولها - ظروف ما بعد الزعامة الكارزمية ، فقد ملأ شخص وبور جمال عبد الناصر ساحة العمل السياسى المصرى - طولا وعرضا - زهاء خمسة عشر عاما ، وأدى غيابه المفاجئ الى (فراغ) فى داخل النظام السياسى ، لم يكن من السهل على أى شخص أو مجموعة أشخاص ملئه ، وبالأذات فى علاقة النظام مع المواطنين .

ثانيها - تنامى حركة سياسية فى البلاد فى أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، دعت إلى توسيع الحقوق الديمقراطية للمواطنين والسماح للتيارات السياسية المختلفة بالتعبير عن ذاتها بحرية واستقلال .

ثالثها - التحول الى سياسة الانفتاح الاقتصادى وبرز ارسنقراطىة اقنصادىة أراد بعض أجنحتنا الرىط بىن الانفتاح

الاقتصادى متمثلا فى عودة علاقات السوق الرأسمالية والانفتاح السياسى متمثلا فى تعدد الأحزاب .

رابعا - التغير فى توجه السياسة الخارجية المصرية إزاء التعاون مع الدول الغربية ورغبة القيادة السياسية فى إعطاء الانطباع للعالم الخارجى بوجود استقرار سياسى وحكم ديمقراطى فى البلاد (٩).

خامسا - دعوة عديد من المثقفين نوى اتجاهات فكرية مختلفة ومشارب ايديولوجية متباينة الى قيام الأحزاب .

ومع الاعتراف ببعض العوامل الأساسية المؤثرة المصنوعة فى الخارج لإضعاف التوجه العروبي فى مصر فى هذه الحقبة وخاصة بعد انتصار أكتوبر ، فلا بد من الاعتراف بأن المد القومى العربى كان قد بدأ يشهد فعل عوامل أخرى داخلية ساعدت على تهيئة الجو لمزيد من الاضعاف (١٠) .

وجاءت الظروف التى أدت الى اتفاقية كامب ديفيد لتدخل مصر عهد قطيعة عربية رسمية .

وهكذا أصبح ٢٦ مارس عام ١٩٧٩ ، يمثل أولا وقبل كل شئ (التأسيس الثانى لدولة اسرائيل) ، ونهاية (الرفض العربى) ، على حد تعبير اثنين من كبار المفكرين الصهاينة الليبراليين ، إذ هو يضيف الشرعية على الدولة العنصرية ويكسب قدسية وحرمة لسيطرتها العسكرية على أرض فلسطين ، وأراضى عدة أقطار عربية ، وهو

بداية لمرحلة تحمل إنكارا لمجرى التاريخ الحديث والمعاصر للأمة العربية (١١).

ومهما قيل من سلبيات فى اتفاقية كامب ديفيد ، فإن رد الفعل العربى ، حمل هو الآخر بدوره أخطاء ، كان من شأنها مزيدا من التمزق والتشرذم العربى ، إذ أصبح الفلسطينيون أكثر من أى وقت مضى ، محرومين من وطنهم ، وأصبحت سوريا والأردن محرومتين من أجزاء كبيرة من أراضيها الوطنية ، وياتت الأمة العربية ممزقة جغرافيا ، وصارت جامعة دولها دون فعالية وأصبح قلبها عند سيناء والحدود الشمالية الشرقية لمصر مفتوحا أمام نوعية جديدة من غزوات فكرية واقتصادية . وعلى الصعيد الأوسع ، تقف جبهة تضامن الشعوب الافريقية والآسيوية ، وجبهة الشعارات الثلاثة ، ومجموعة دول عدم الانحياز - فى ذلك الوقت - فى موقف يتميز بالضعف الشديد (١٢) .

وفى الملحق رقم ٣ من بروتوكول العلاقات بين مصر وإسرائيل ، نصت المادة الثالثة أولا على أن « يتفق الطرفان على أن التبادل الثقافى فى كافة الميادين ، أمر مرغوب فيه ، وعلى أن يدخل فى مفاوضات فى أقرب وقت ممكن وفى موعد لا يتجاوز ستة أشهر يعد إتمام الانسحاب المرحلى بغية عقد اتفاق ثقافى (١٣) .

وقد تم توقيع الاتفاق الثقافى بالفعل فى القاهرة فى ٨ مايو سنة ١٩٨٠ والذى نجد من بين نصوصه (١٤) :

مادة ١ - يتعهد كلا الطرفين بتشجيع التعاون في الميادين الثقافية والعلمية بما يتفق مع قوانين ولوائح كل دولة .

مادة ٢ - يتعهد كلا الطرفين بتشجيع الاتصالات وتبادل زيارات الخبراء في الميادين الثقافية والفنية والتقنية والعلمية والطبية طبقا للشروط التي تم الاتفاق عليها ، ومما يتفق مع القوانين واللوائح المعمول بها في كل دولة .

مادة ٣ - يتعهد كلا الطرفين بتشجيع التفاهم البناء لعضارة وثقافة البلد الآخر بما يتفق مع القوانين واللوائح المعمول بها في كل دولة.

مقدمات تطوير السبعينات :

تجمعت بعض المؤشرات في أوائل السبعينات لتدفع قيادة التعليم في مصر دفعا لأن تخطو بدورها خطوات ضرورية لاعادة صياغة التعليم الذي ورثته حركة (مايو) من ثورة يوليو ، خاصة وقد بدأت ملامح المستقبل بالنسبة لمصر تأخذ مسارا مختلفا عما كانت عليه من قبل .. لم تكن صورة هذا المستقبل قد اتضحت بعد ، ومن هنا فسوف نجد أن فكر التطوير في هذه المرحلة المتقدمة ما يزال يحبو ويتحسب خطواته هل تكون الى هنا أو الى هناك ؟

كان قد ظهر في عام ١٩٦٨ كتاب هام وخطير لواحد من خبراء التعليم العالميين اكتسب شهرة ملحوظة هو (فيليب كويمز) ، وعنوان

الكتاب (أزمة التعليم فى عالمنا المعاصر) والذى ترجم الى العربية ، وكان القلق قد بدأ يعترى كثيرا من دول العالم نتيجة ثورات الشباب التى اندلعت فى أماكن عدة ، فمن المعروف أن الشباب هم مادة نظام التعليم بالدرجة الأساسية ، وهذه الاحتجاجات والثورات والمظاهرات التى قاموا بها ضد الأوضاع السائدة إنما كانت تعنى خلا كبيرا لابد أن يكون فى التعليم وفى مدى قدرته على مواجهة التحديات التى تواجه المجتمعات .

وكان قد ظهر أيضا فى نفس السياق تقرير ضخيم قامت بإعداده لجنة دولية برئاسة الفرنسى الشهير (انجار فور) ، وظهر هذا التقرير بعنوان (تعلم لتكون) أحدث ضجة كبيرة فى الأوساط التعليمية بما قدمه من فكر متطور ودعوة ملحة على ضرورة إعادة النظر فى نظم التعليم القائمة .

وفى مستهل حكم السادات ، كان الدكتور محمود فوزى رئيسا للوزارة ، وأجرى محمد حسنين هيكل رئيس تحرير الاهرام حديثا مطولا يستقرئ فيه معالم تصوره لمستقبل مصر بعد رحيل عبد الناصر، وكان مما ركز الدكتور فوزى عليه أن مصر بحاجة ماسة الى الالتفات الى ركيزتين أساسيتين للبناء الداخلى ، هما التعليم والصحة ، وأشار بصفة خاصة إلى أن (المعجزة اليابانية) وكذلك المعجزة الالمانية الغربية، كان التعليم هو العامل والمحرك الأول فيهما .

وعلى الفور بدأت كتابات متعددة على صفحات الجرائد والمجلات تتحدث عن ضرورة تطوير التعليم وكأن القضية جديدة ، وارتفع شعار كان قد بدأ بعد هزيمة ١٩٦٧ ، من أن الطريق الصحيح لتجاوز الهزيمة هو أن نبني دولة عصرية ، فاتخذ الحديث عن تطوير التعليم اتجاها يرى أن التطوير يجب أن يكون فى اتجاه بناء هذه الدولة العصرية . وبالفعل انعقد مؤتمر كبير فى أوائل عام ١٩٧١ تحت هذا الشعار قدمت فيه بحوث ومقالات ، وانتهى بتوصيات مثلما تنتهى مؤتمرات عديدة لتظل كما هى كلمات على أوراق .

وفى أواخر ٧٣ ظهر ما يسمى بـ (ورقة أكتوبر) باسم رئيس النوبة أنور السادات يحاول فيها أن يستلهم روح أكتوبر لتصور مستقبل جديد فى مصر ، وكان للتعليم نصيب ملحوظ فيها .

نتيجة لكل هذه المؤشرات ، كان لابد لقيادة التعليم التى تولاهما الدكتور مصطفى كمال حلمى من سرعة العمل لإعداد تصورها عز السنوات التالية وما يجب على التعليم أن يقوم به لمواجهة المتغيرات الجديدة ، فكان أن ظهر تقرير باسم (حركة التعليم فى مصر ، بين الماضى والحاضر والمستقبل ، وبعض مبادئ واتجاهات الإصلاح) بتاريخ يونيه ١٩٧٤ حيث استفيد فى هذا التقرير من كتاب كومي وتقرير انجار فود .

ويعترف الدكتور مصطفى حلمى فى مقدمة التقرير بأن الدراسة التى احتواها « لاتتضمن اقتراحا محددا بخطة تنفيذية لاصلاح التعليم

ولكنها تعتبر مدخلا نعتقد أنه من المصلحة أن يكون تحت نظر الأجهزة والهيئات المعنية برسم السياسة القومية للتعليم فى مصر ، وهى السياسة التى سوف تترجم بعد إقرارها إلى خطة وبرامج تنفيذية ، تتناول التعليم بمختلف أبعاده ومفاهيمه ومداخله ونوعياته ، خطة طويلة الأجل تتسم بالوضوح والمرونة والتكامل والواقعية ، وتعمل فى إطار خطة التنمية القومية الشاملة (١٥).

ونصف التقرير على وجه التقريب تلخيص للفكر الوارد فى الدراسات الدولية ، عام إلى أبعد الحدود ، مما يعطينا من التوقف عنده، أما النصف الأول من القسم الثانى فهو (تأريخ) للتعليم فى مصر ، وهو ما تحتويه دراستنا الحالية ، وبالتالى يعطينا هو الآخر من التوقف عنده، ولا يهمنا إلا الجزء الأخير حيث أنه (تصور عن مستقبل التعليم فى مصر) .

وفى تشخيصه لبعض مظاهر أزمة التعليم فى مصر والتى سينطلق منها محاولا رسم مستقبله ، نجد هذه الملامح العريضة :

١ - الفجوة الكبيرة بين الطلب على التعليم وقدرة الأجهزة التعليمية العالية على الاستجابة بهذا الطلب المتزايد .

٢ - عدم التوازن بين ناتج التعليم وحاجات الاقتصاد ، ممثلة فى القوى العاملة المطلوبة .

٢ - عدم ملائمة محتوى التعليم وطرقه لحاجات الأفراد والمجتمعات.

٤ - الفجوة بين مطالب التعليم بمعدلاته وصوره الحالية وبين المصادر المتاحة له .

إن نتائج هذه العوامل مجتمعة كان واضحاً ، فيما يؤكد الدكتور حلمى بشكل عام فى ظاهرة قصور كفاءة التعليم سواء أكانت هذه الكفاءة مقيسة بالمعايير التعليمية للكفاءة الداخلية ، أو بالمعايير الخارجية من حيث قصورها عن تحقيق الأهداف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع ولأفراده .

ومن هنا فقد طرح مشروع التطوير عدداً من المبادئ الأساسية التى يمكن الاهتداء بها فى رسم الطريق إلى المستقبل ، هذه المبادئ هى :

١ - ديمقراطية التعليم : فلتحقيق هذه الديمقراطية ، لابد من :

الوفاء بنسبة الاستيعاب فى التعليم الإلزامى : فرغم ما يقضى به تعليمنا من (الإلزام) فإننا لم نتمكن منه على أرض الواقع ، بل لقد انخفضت نسبة الاستيعاب حتى بلغت ٧٣٪ .

وإذا كان الأمر كذلك فإن الفكرة التى كانت قد بدأت تطرح بعد فترة الإلزام الى نهاية الاعدادية بدت أملاً بعيد المنال ، حيث تتقدم أولوية استيعاب المرحلة الأولى . لقد شهدت هذه الفترة تلك الظاهرة التى

استجدت على التعليم المصرى وهى اتباع نظام النورتين أو الثلاث نورات فى اليوم الواحد ، فضلا عن تكس الفصول بنسبة لا مثيل لها فى العالم ، مما أدى إلى انخفاض ملحوظ فى كفاءة العملية التعليمية وإلى ظاهرة التسرب التى بلغت فى بعض الحالات ١٢ ٪ الأمر الذى يتضح من أن كل ١٠٠ تلميذ يلتحقون بالصف الأول الابتدائى يحصل ٣٦ تلميذا منهم فقط على الشهادة الابتدائية .

ولأن هذه المشكلة العادة مرتبطة بإمكانيات متاحة ، وبالمشكلة السكانية ، فقد نوه المشروع بأن الحل إذن لابد أن يكون قوميا ولا تعلق المشكلة فى رقبة وزارة التربية وحدها .

ب - توفير الفرص المتكافئة خلال العملية التعليمية نفسها لمقابلة الفوارق الاجتماعية بين الطلاب وما يترتب على هذه الفوارق من آثار فى تحصيلهم .

والغريب أن المشروع إذ يعترف بقصور الإمكانيات وبطغيان نظام الفترتين والثلاث ، يقدم اقتراحا هنا يعلم سلفا أنه عسير فعليا وإن كان رائعا مثاليا ، ألا وهو الأخذ بنظام اليوم الكامل وتقديم وجبة غذائية للأطفال الصغار !!

ج - التوازن والتكافؤ بين التعليم فى الريف والتعليم فى المدن والحضر (١٦) . فإذا أخذنا فى الاعتبار أن معظم الأطفال الدارسين فى مدارس الريف يكونون عادة من مستوى اجتماعى أقل من زملائهم

فى المدن، فان ذلك الوضع، بالاضافة الى ضعف امكانات هذه المدارس،
يؤدى بالضرورة الى وجود مدارس من الطبقة الثانية تنخفض فيها
كفاءة التعليم وترتفع نسبة الفاقد والتسرب .

د - إعادة النظر فى الازدواجية بين التعليم النظرى من جانب
والتعليم الفنى والمهنى من جانب آخر ، وذلك تجنباً للنظرة الطبقيّة بين
أنواع التعليم المختلفة ، وأشار المشروع الى أن الأخذ بأى السبل فى
هذا الشأن استرشادا بتجارب الدول الأخرى يحتاج الى قرار على
المستوى القومى .

ولاشك أن الانسان لا يملك إلا التصفيق لمثل هذه النظرات الخاصة
بديموقراطية التعليم ، لكن المشكلة أن التفكير التربوى كان بعيدا للغاية
عن نهج التفكير السياسى الذى كان يستعد للتوجه الجديد .. التفكير
التربوى ، يغلب عليه (التوجه الاشتراكى) كما هو واضح ، حيث كان
قريب العهد من ثورة يوليو ، والتفكير السياسى كان يبتعد بشدة عن
هذه الثورة ليتوجه توجهها غربيا رأسماليا تزيد فيه الفوارق الطبقيّة .
فهل ننظر الى هذه الأفكار الجميلة على أنها مظهر من مظاهر (الأحلام)
التي أغرقت فيها الجماهير المصرية عقب حرب أكتوبر ، مع التسليم
(بحسن النية) فى جهاز التعليم والبعد عن الاشتراك فى عملية (التدبير)
للتوجه الرأسمالى القادم ؟

٢ - الموازنة بين التعليم والبيئة وحركة المجتمع :

وتندرج تحت هذا المبدأ عدة أمور منها :

أ - تعديل محتوى التعليم وأساليبه تعديلا متتابعا ومستمرًا بحيث يلاحق ويعايش التطور العلمى والتكنولوجى السريع .

ب - تعديل محتوى التعليم وأساليبه بحيث يلائم البيئة التى يخدمها ، مما يستلزم الخروج عن القوالب الموحدة والجامعة للتعليم .

وفى إطار هذا المفهوم يمكن التحرك بالتعليم والخروج به الى الحياة فى كثير من المجالات المرتبطة بالانتاج والخدمات .

كذلك لابد أن تنعكس آثار ذلك بشكل واضح على محتوى الكتاب والأسلوب المتبع فى التعليم ، وما يستتبع ذلك من مرونة ومن حرية للحركة ، فليس من الضرورى أن يكون محتوى الكتاب واحدا فى جميع المدارس ، بل لابد أن تتوافر المرونة الكافية لكى يتلاءم هذا المحتوى مع البيئة الزراعية أو الصناعية أو الحضرية التى يخدمها التعليم ، وأن تكون الأهمية للمستوى بدلا من التمسك بالمحتوى الواحد .

٣ - التربية المستمرة «والمجتمع المتعلم» : فلقد ظهر على

المستوى العالمى مبدأ أو مفهوم «التربية المستمرة» التى لا ترتبط بسن معينة وإنما تمتد لتشمل الحياة كلها ، ولا تقتصر على التعليم النظامى وحده ، بل تتعداه الى الإفادة من كافة الوسائل والامكانيات المتاحة ، مثل وسائل الإعلام بمختلف أنواعها كالراديو والتلفزيون والأشرطة

المسجلة والتعليم المبرمج وينوك المعرفة وغيرها مما يساعد الفرد على (التعلم الذاتى) و (التعليم المستمر) .

وإذا كان واقع المدرسة المصرية يشير إلى عجزها عن تقديم أنواع كثيرة من التعليم الفنى والتدريب المهنى ، فإن المصلحة تقتضى «أن تقوم قطاعات الانتاج كالصناعة والزراعة أو الخدمات كالصحة والشئون الاجتماعية والعمل والمواصلات وغيرها بالمشاركة فى العملية التعليمية والتدريب بشكل فعال ومدرّس ومتكامل ، وبذلك يتحول المجتمع كله إلى «مجتمع يتعلم ويعلم» (١٧) .

٤ - الشخصية المتكاملة للتلميذ : وقد اعترف التقرير هنا بأن ما يحيط بالمدرسة المصرية لا يمكنها من تربية الشخصية المتكاملة للتلميذ ، بل هى بالكاد تسعى إلى تنمية الجانب المعرفى ، وبإليتها توفى بحقه كذلك . هذا فى الوقت الذى كانت ورقة أكتوبر قد خصصت فصلا كاملا لبناء الإنسان المصرى ، على أساس أن هذا الإنسان هو حجر الزاوية فى عملية التنمية التى يجب أن ينظر إليها على أنها لا تعنى الجانب الاقتصادى وحده بل لابد أن تتجه كذلك إلى الجانب الاجتماعى، فى تكامل ، بل فى وحدة متفاعلة .

٥ - محور الأمية : وهنا يطرح التقرير تغييرا على هذا المفهوم حيث لم يعد قاصرا على الامام بالقراءة والكتابة ، ومن هنا يصبح على وسائل الاعلام هى الأخرى ، على كافة أنواعها ، والتى تصل الى معظم

أفراد الشعب أن تقوم بدور رئيسى وفعال فى معالجة الأمية الاجتماعية والامية السياسية ، وأجهزة الدولة وكافة مؤسسات الانتاج والخدمات تقع عليها مسئولية محددة فى محو الأمية ، سواء بمفهومها التقليدى البسيط أو بمفهومها الشامل . والأجهزة السياسية هى الأخرى لها دورها فى هذا الصدد .

بعد عرض هذه المبادئ والمقومات ، يطرح المشروع تلك الدعوة الهامة :

« أن الألوان لكى تكون لمصر سياسة قومية للتعليم ، سياسة واضحة المعالم محددة الاتجاهات تتميز بالطموح والمرونة ، سياسة واقعية وليست خيالية ، لا بعيدة عن واقعنا ولا منعزلة عن امكاناتنا . وعقب الاستقرار على هذه السياسة القومية ، تأتى مرحلة ترجمتها الى خطة تنفيذية وبرامج عمل مدروسة ، تحشد لها جميع الامكانات المادية والبشرية» (١٨) .

إنها بالفعل دعوة هامة وأساسية ، لكننا ننبه هنا إلى أن هذا الذى حذرت منه هو نفسه الذى شاب كثيرا من خطوط التقرير ، ونحن لا نخصه وحده باللوم ، فهو هنا يتسق مع (الخطاب الرسمى العام) الذى يحفل دائما بالامانى والأحلام وكأنه يقوم بوظيفة (التنفيس) أكثر منه قياما بدور الموجه بالفعل لحركة الواقع ، ومن هنا يجرى إخفاقه فى أن يكون بمثابة الخريطة للسائرين على أرض التعليم الفعلية .

ويبدو أن الاحساس بهذا كان قائما فى ضمير الدكتور حلمى ، ومن هنا كان هذا الحرص على وضع هذا التساؤل الهام أمامه حتى لا تجمع الأحلام بنا فى خيالات بعيدة المنال ، هذا التساؤل مؤداه :

ماذا يمكن أن يوضع من أمور أمام الأجهزة المعنية بالتعليم ، سواء منها أجهزة التخطيط أو التنفيذ .. فى المدى القريب على الأقل ؟ وفى هذا الشأن طرح التقرير ما يلى :

١ - الهيكل التعليمى : وقد اكتفى التقرير بطرح التساؤلات عما ينبغى أن يصير إليه وضع مراحل التعليم ومدة كل منها وعلاقة كل منها بالآخرى .

٢ - تطوير التعليم الثانوى : فمع العلم بأن الوزارة كانت بصدد دراسة عن تطوير المدرسة الثانوية ، فإنها ، أي الوزارة ، طرحت عددا من التساؤلات هنا أيضا عن هذه القضية على أساس الوعد بأن تجرى دراستها حاملة محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات .

٣ - إعداد وتدريب المعلم : وعلى عكس القضيتين السابقتين ، لم يطرح التقرير هنا تساؤلات ، وإنما مضى يعدد بعض الجهود التى تبذلها الوزارة فى هذا الشأن ، وبهنا هنا إبراز ما جاء فى نهاية هذا الجزء من النص على أنه « يجب على نور وكلليات ومعاهد إعداد المعلمين والمعلمات أن تتطور لكى تلائم المفهوم المتجدد للتربية ، ولكى تصبح مراكز لإعداد القيادات التربوية ، وحقولا للتجريب ، ومصادر للفكر

التربوي الرائد ، وإذا كانت كليات التربية منفصلة عن وزارة التربية والتعليم - من حيث تبعيتها المباشرة - فإن ذلك لا يمنع من قيام الترابط والتلاحم الذى يستهدف تحقيق دورها الرئيسى والرائد بالنسبة للوزارة ، ومن وسائل ذلك تعاونها الكامل مع المركز القومى للبحوث التربوية ، وما يستتبع ذلك من تجريب يتم فى مدارس تجريبية تلحق بهذه الكليات .

٤ - أبنية التعليم : وقد اكتفى التقرير هنا بعرض الأزمة التى تعانىها المباني المدرسية حتى وصل الأخذ بنظام الفترتين (وأحيانا الثلاث) فى عدد مدارس المرحلتين الابتدائية بنسبة ٦٥٪ والاعدادية بنسبة ٣٧٪ ، بل إن الفترات المسائية كانت أن تمتد الى المدارس الثانوية هى الأخرى . والنتيجة الحتمية لهذا هى الاختفاء التدريجى للأنشطة المدرسية التى هى البوتقة الحقيقية والأكثر فعالية لتربية الشخصية تربية متكاملة بالفعل، ومع ما ينفق فى تلك الفترة على المباني المدرسية « إلا أن الأمر مازال فى حاجة الى خطة طويلة الأجل لاستكمال وتنمية المباني المدرسية وتجهيزها لكى تستطيع مواجهة النمو المنتظر فى حجم العملية التعليمية » .

وعلى نفس المنوال سار التقرير بالنسبة لقضيتى (الكتب المدرسية) و(ربط التعليم بالبيئة) .. يكشف عن مظاهر المشكلة ، ويصدد التطوير والعلاج ، يطرح التساؤلات ويشير الى خطوات قامت بها الوزارة ..

وعلى هذا فان التساؤل الذى وضع من قبل (ماذا يمكن أن يوضع من أمور أمام الأجهزة المعنية بالتعليم ، سواء منها أجهزة التخطيط أو التنفيذ ، فى المدى القريب على الأقل) لم يجب عنه .

إن أبرز مظاهر المشكلة ، وطرح التساؤلات عن سبل الحل تفكير سليم لا جدال فى ذلك لأنه هنا يفتح باب النقاش واسعا أمام مختلف الاتجاهات كى تدلى بدلوها فى التفكير من أجل التطوير بدلا من تقديم فكر جاهز تدور حوله المناقشات .

لكننا هنا نحاسب التقرير بما حاول أن يلزم نفسه به .

بل إن التقرير انتهى بطرح ثلاث من القضايا الكلية الكبرى، وإن كان هنا لم يدع أنه سوف يجيب عنها ، بل وعد بأن تكون موضع دراسات وتقارير قادمة ، هذه التساؤلات هى :

- كيف يمكن تحقيق جانب الكم فى التعليم كحق من حقوق الجماهير التى كفلها الدستور لجميع المواطنين على قدم المساواة ؟

- كيف يمكن الارتفاع بكفاءة التعليم كهدف أول - عن طريق الامكانيات التعليمية ، بالقدر وبالأسلوب المناسب ، حتى يتمكن الانسان المصرى - وهو عصب التنمية وهدفها - من مواجهة الحياة وصنع المستقبل .

- كيف يمكن تحديث التعليم وتجديده من حيث أهدافه ومحتواه

وطرائقه وإدارته واقتصادياته وما يتطلبه ذلك من متابعة التقدم والبحوث العلمية العالمية ، والقيام بالبحوث والتجارب على المستوى القومى وتطبيق ما يتناسب وامكانات مجتمعنا وأهدافه ؟

ورقة عمل حول تطوير وتحديث التعليم فى مصر :

مضت سنوات خمس على التقرير السابق ، كانت ملامح المجتمع ، أو بمعنى أصح النظام السياسى قد أصبحت واضحة كلية ، بعد فترة انشداد فى أوائل السبعينات الى نظام يوليو السابق ، فظهرت (ورقة عمل) بتاريخ سبتمبر عام ١٩٧٩ عن وزير التربية والتعليم وهو أيضا الدكتور مصطفى كمال حلمى .

وكما عبر الدكتور حلمى فى مقدمة الورقة ، فقد روعى فى إعدادها «التركيز والاكتفاء بالخطوط العريضة ، حرصا من واضعيها على أن تكون فاتحة حوار لا خاتمة فكر . لقد أن الأوان لكل إصلاح تعليمى فى مصر أن يتحول الى عملية اجتماعية ديمقراطية ، يلتقى فيها كل من يعنيه أمر هذا الإصلاح - داخل التعليم وفى مقدمتهم المعلمون ، وخارجه بما فى ذلك الأجهزة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والشعبية - من البداية الى النهاية ، فيفكرون بصوت مسموع ، ويأخذون ويعطون ، حتى يتضح «فكر الإصلاح» ، ثم يتحول الى خطة وبرنامج عمل مشترك ، يتعاونون جميعا فى تنفيذه» (١٩) .

إن المتصفح لهذه الورقة حقيقة ، لا يستطيع أن يملك نفسه من

الاعجاب للمستوى الفكرى المتعمق والمتقدم الذى ضمته سطورها ،
حتى أنها لتعد من أكثر مشروعات التطوير تعبيرا عن رؤية فلسفية
تربوية . صحيح أن عددا غير قليل من الأفكار التى حملتها موجود فى
عدد من الكتب والدراسات التربوية ، إلا أن التعبير عنها بوعى ووضوح
وعمق فى ورقة رسمية ، ربما كان خطوة تستحق التقدير ، وتنبئ
بأن الفكر المتجدد العلمى التربوى ، قد عرف طريقه الى أجهزة السلطة
التعليمية .

وإننا هنا لا يسعنا للبرهنة على ما نقول إلا بأن نقدم للقارئ خلاصة
الرؤية الفكرية الفلسفية التى قامت عليها الورقة والتى تنصدر فصلها
الأول (٢٠) ، فهى تؤكد :

«إن التصور بأن وفرة المصادر الطبيعية والمادية لمجتمع ما
تعنى تقدمه أو أن مجرد ارتفاع متوسط دخل الفرد فيه يعنى
رقى ذلك المجتمع ، تصور غير دقيق ، فقد يكون ذلك الدخل
وتوفير الخدمات للإنسان فيه غير عادل أو متوازن ، كأن تنتفع فئة
من المجتمع بالنصيب الأكبر من ذلك العائد وتلك الخدمات بينما يحرم
منها القطاع الأكبر من الشعب ، وبذلك تزداد الفجوة بين الفئة
الغنية والكثرة الفقيرة المحرومة ، الأمر الذى يؤدى الى تمزيق المجتمع
وعدم استقراره .

» إن التقدم الحقيقى للمجتمع يستند فى المقام الأول الى مقومات

عديدة : إنسانية ، وثقافية ، واجتماعية ، وسياسية ، منها ممارسة الفرد
لحرياته السياسية ، وتحرره اجتماعيا واقتصاديا ، وتوفير الخدمات
الأساسية لأبناء الشعب .. بالإضافة الى ما يسود المجتمع كله من قيم
روحية ، وأخلاقية ، ووطنية ، وإنسانية .

« ويأتى التعليم فى مقدمة الخدمات الأساسية التى يجب أن توفر
لأبناء الشعب كافة ، وإذا كانت الحرية السياسية والتحرر الاجتماعى
والاقتصادى تنعكس آثارهما بالضرورة على التعليم ، من حيث فلسفته
وأهدافه ووسائله ، فإن التعليم يأخذ مكان الصدارة كأداة فعالة لتنفيذ
وتحقيق تلك الحريات جميعا » .

سلبيات واقع التعليم فى أواخر السبعينات : وكنقطة ارتكاز
لفكر التطوير ، كان لابد من إعطاء صورة (بانورامية) للتعليم المصرى
(اقتصرت الورقة على تعليم ما قبل الجامعة) ، بما تتضمنه هذه
الصورة من ايجابيات وسلبيات . ولعل الخطاب الرسمى فى التعليم قد
ألفنا منه الحديث عن (الانجازات) ومحاولة اخفاء المشكلات والعيوب ،
لكن هذه الورقة يحمد لها أنها أبرزت المشكلات والعيوب . وإذا كنا
سنقوم بعكس ما ألقناه من الخطاب الرسمى بحيث نكتفى بذكر
السلبيات ، فلأن هناك درجة عالية من التشيع فى سماع وقراءة ما تم
من انجازات ، فضلا عن أن كثيرين منا قد ألقوا أن يقرأوا عن
السلبيات من أطراف خارج السلطة ، أما أن يجىء الحديث عنها من

السلطة نفسها فهذا هو الجديد الذى لابد أن نفسح له المجال ، مع الإقرار بأن هناك خطوات تمت على الطريق الإيجابى ، لكنها بطيئة الحال كانت بطيئة الخطى ، قياسا الى خطوات (القصور) إن صح هذا التعبير، حيث أن (القصور) إنما يعنى توقف عن السير ، أو ببطء فى معدل البناء فى مواجهة الاحتياجات المتنامية .

ولما كانت الصفحات السابقة لم تخل من حديث عن بعض المشكلات والسلبيات ، فقد رأينا هنا أن نكتفى بما جد من ملاحظات :

- إن نسبة تقرب من ٢١٪ من معلمى المرحلة الابتدائية لا يحملون مؤهلات تربوية .

- إن المنتهين من التعليم الابتدائى - بصيغته القائمة وسنواته الست - لا يمكنهم من المشاركة فى حياة الانتاج .

- مع أن خطة التعليم الابتدائى تشمل مقررات فى التربية الزراعية (للبنين) ، والأشغال اليدوية والتربية النسوية (للبنات) حتى تكون مرتبطة بحياة العمل والانتاج ، وبظروف البيئات المحلية ، إلا أن المرافق والأنوات القائمة فى المدارس لم تكن لتتيح الفرص للممارسات والأنشطة التطبيقية فى هذه المجالات .

- إن التعليم الاعدادى يعتبر مرحلة تنمية وكشف ، وتوجيه للطلاب الى ما يناسب استعداداتهم وميولهم ، غير أنه - فى الواقع التطبيقى - يفتقر الى المناهج والوسائل اللازمة للكشف والتوجيه .

- أنه بسبب غيبة المجالات العملية وعمليات الإرشاد النفسى والتوجيه التعليمى والمهنى ، يندفع صفوة خريجي المدرسة الاعدادية الى الالتحاق بالتعليم الثانوى العام ، والأقل مجموعا منهم يتجه الى التعليم الفنى ، والمدارس النوعية ، ومراكز التدريب المهنى .

- إن ما أدخل على مناهج التعليم الثانوى العام من تطوير وتجديد وتحديث فى محتواها منذ عام ١٩٧٥ لم يصاحبه توفير الامكانيات اللازمة لممارسة الجوانب العملية ، بالإضافة الى عدم تطوير طرق التدريس والامتحانات .

- عدم التوازن بين خريجي التعليم الفنى من مختلف التخصصات ، وحاجة سوق العمل : وذلك بسبب عدم توافر المعلومات الخاصة بسياسات القوى العاملة فى مصر . ودول المنطقة المستخدمة للعمالة الفنية المصرية ، سواء من ناحية الكم أو النوع أو المحتوى (٢١) .

- افتقار الطلبة الى التدريب بمواقع الانتاج والخدمات لتحقيق :

- التدريب على أحدث الآلات والمعدات المستخدمة فى تلك المواقع .
- اشراك القطاعات المستخدمة فى إعداد الطلاب الإعداد الذى يناسب احتياجاتها الفعلية .

● ادماج الطالب فى جو العمل الحقيقى ليعيش فيه بكل أحاسيس ومتطلباته .

– العجز فى عدد معلمى المواد الفنية فى بعض التخصصات .

لماذا التغيير والتجديد فى التعليم ؟

وإذا كانت هذه (بعض) السليبيات مما يشير بالتالى الى (ضرورة) التطوير والاصلاح ، إلا أن الورقة أبرزت عددا آخر من الظروف التى توجب هذا التطوير وذاك الاصلاح ، نذكر منها (٢٢) :

١ – أصبح التعليم المصرى بخريجه ، مصدرا هاما من مصادر العمالة الماهرة لا فى مصر وحدها وإنما كذلك فى مساحة لا يستهان بها من الأرض العربية بامتدادها الواسع من المحيط الى الخليج ، وهذا بدوره يفرض التزاما بتقديم نوعية جيدة من الخريجين ، قد لا تتيحها أحوال التعليم القائم .

٢ – الشعور السائد فى مصر بأنها فى حاجة ملحة الى إعادة النظر فى نظمها التعليمية وتطويرها وتجديدها ، فالتعليم – بعد كل هذا الشوط الذى قطعه – قد بلغ درجة من الإجهاد كبيرة ، نتيجة للظروف والآثار التى ترتبت على المعارك العريضة التى خاضتها البلاد ضد الغزوات العسكرية والاقتصادية والفكرية ، مما يستأهل معالجة كافة نواحي الإجهاد التى بلغها ، والانطلاق به إلى آفاق التجديد والتحديث .

٣ - لقد نجح التعليم - الى درجة ما - فى تغيير مواقع الأفراد الذين أتاحت لهم فرص الحصول عليه، لكنه فيما يبدو لم ينجح بنفس الدرجة فى تغيير واقع المجتمع ودفعه على طريق التنمية الشاملة ، وفى نفس الوقت ، لم تتحقق التنمية الاقتصادية فى البلاد بالمعدلات والاتجاهات التى تعطى للتعليم قدرته المادية - وبالتالى قدرته البشرية والعلمية والفنية - على الانطلاق ، والتى توفر له البنى القاعدية ، وبخاصة فى مجال الوسائل والتقنيات التعليمية ، التى تيسر له هذا الانطلاق بالفعل .

كذلك فالتعليم - بنظمه ومحتواه وطموحاته على شتى المستويات - مازال مشدودا الى أنماط الحياة فى وادى النيل ، ولم يمد بصره أو يكيف نفسه ليكون على مستوى تحديات التخوم والجبال والصحراوات المصرية .

وأخيرا ، فإنه مع الاعتراف بالدور الذى قام به تعليمنا فى المجال العربى ، من تقديمه لنماذج يمكن الاقتداء بها ، ومن استيعابه لآلاف الطلاب العرب فى المعاهد والجامعات المصرية ، ومن تأصيل للعروبة فى نفوس الطلاب ، ومن تثمين لآلاف الخريجين على الأرض العربية ، وتكريس جهدهم لخدمة القضايا العربية القومية والتنمية .. إلا أن هذا الدور ما زال فى حاجة الى تخطيط ينسجم مع مركز مصر فى المنطقة .

٤ - إن أية دعوة تغيير فى مصر يجب أن تتجاوز هذه المرة مجرد

اصلاح أو تصحيح ما هو قائم ، «فنحن ننشد التجديد وإحداث تغييرات أساسية شاملة فيه ، وذلك بحكم التحديات المصرية السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التى يواجهها مجتمعنا اليوم وغدا».

برامج مقترحة فى اطار استراتيجيية التطوير الشامل فى التعليم : ولكى يكون التحرك بالتعليم من أوضاعه القائمة الى الصورة التى يريجوها المجتمع له عملا علميا منظما ، وجب ترجمة هذا التحرك الى برامج محددة ذات أهداف وأنشطة ومدخلات ، يتم تنفيذها فى أفق زمنى تحكمه الموارد المتاحة والمحتملة للتعليم من ناحية ، والأهداف التنموية والقومية فى التطوير الاجتماعى والاقتصادى السياسى من ناحية أخرى .

وعلى هذا الأساس ، طرحت ورقة العمل - دون الدخول فى التفاصيل - القائمة التالية من البرامج المتكاملة التى يمكن أن تصبح بعد مناقشتها واختيار الأولويات من بينها منهاج عمل الوزارة - وغيرها من المؤسسات المعنية بالتعليم وتطويره ، خلال السنوات التالية (٢٢) .

أ - فيما يتعلق بتجويد التعليم القائم وتوسيع فرص الحصول عليه، نجد ما يلى :

١ - برنامج تنمية التعليم الأساسى ، يتناول هذا البرنامج عملية تطوير التعليم الابتدائى والاعدادى القائم من أبعاده المختلفة ليصبح

تعليما أساسيا للأطفال جميعا وملأنا للبيئات المختلفة فى المجتمع ،
فى مرحلة واحدة مدتها ٨ أو ٩ سنوات .

٢ - برنامج معالجة الهدر وتحسين معدلات التدفق الطلابى بمراحل
التعليم المختلفة : يركز هذا البرنامج على ظاهرتى الرسوب والتسرب
فى مدارسنا ، وما يتصل بهما من عوامل تربوية ونفسية واجتماعية
ويبحث كيفية معالجتهما ، رفعا للكفاية الداخلية للمدارس ، وزيادة فى
استثمار موارنا البشرية ، فضلا عن تحقيق الاقتصاد فى الانفاق على
التعليم .

٣ - برنامج إدخال العمل المنتج وتنمية الثقافة التكنولوجية فى
التعليم العام : يركز هذا البرنامج على تطوير محتوى التعليم العام
وامكاناته وعلاقته بمجالات العمل فى المجتمع والتطورات التكنولوجية
الحاصلة والمتوقعة فيه ، بحيث يصبح العمل المنتج ركيزة من ركائز هذا
التعليم .

٤ - برنامج تأصيل الديمقراطية فى نفوس النشء : يركز هذا
البرنامج على الجهود والنشاطات التى تقوم بها المدرسة من أجل تربية
تلاميذها وطلابها تربية ديمقراطية وما يتصل بهذه الجهود والنشاطات
من ممارسات ديمقراطية وعلاقات بالعاملين فى التعليم والمجتمع ،
وتنمية للقدرة على التفكير الحر البناء والعمل الجماعى من أجل الصالح
العام .

٥ - برنامج ترسيخ القيم الدينية والخلقية فى نفوس النشء : يركز هذا البرنامج على ما توفره مؤسسات التعليم من خبرات تسهم فى تنمية الإنسان المؤمن الملتزم قولاً وفعلًا بالقيم والمبادئ التى تصقل شخصيته وتوجهه لخدمة الصالح العام .

٦ - برنامج التربية لتحقيق الذات ، ويركز على عملية اكتشاف الطالب لذاته وتنمية ميوله الأدبية والفنية والعلمية خارج برامج الدراسة التقليدية وزيادة قدرته على استثمار وقت فراغه ، فضلاً عن قدرته على التعلم الذاتى ، كما يدخل ضمن البرنامج رعاية الموهوبين .

٧ - برنامج تحسين الكفاية الخارجية للتعليم الفنى والمهنى : ويركز على علاقة مؤسسات التعليم الفنى والمهنى بعالم العمل ، وما يتصل به من مستويات مهارة واحتياجات للعمالة ، وذلك بهدف زيادة قدرة هذا التعليم على خدمة هذا العالم ، والإفادة من مشروعات وإمكاناته .

٨ - برنامج توسيع فرص القبول بالتعليم الثانوى : ويركز على توفير الامكانيات المادية والبشرية والفنية اللازمة للتوسع فى التعليم الثانوى ، وبخاصة الفنى والمهنى فى ضوء زيادة الطلب الاجتماعى على هذا التعليم من ناحية ، واحتياجات سوق العمل من المهارات من ناحية أخرى .

٩ - برنامج خدمة المجتمع والربط بين التعليم والمؤسسات

الاجتماعية والاقتصادية والثقافية : ويركز على الجهود التي تبذلها المؤسسات التعليمية لخدمة البيئة من ناحية ، وللإفادة من امكاناتها المادية والبشرية من ناحية أخرى .

١٠ - برنامج تربية الأطفال قبل السادسة ، ويركز على التوسع في دور الحضانة ورياض الأطفال والنهوض بمستوياتها في رعاية الطفولة ، كما يركز على البرامج التعليمية التي تقدم للأمهات والأسر في مجال تربية الأطفال .

ب - فيما يتعلق بتعليم الأطفال الأقل حظا اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا :

١١ - برنامج تعزيز تعليم الأطفال الأقل حظا في المناطق الريفية : يستهدف الأطفال الذين تعيش أسرهم في ظروف ثقافية واقتصادية محدودة في الريف ، ويتخذ من وسائل التشجيع والرعاية التربوية والاجتماعية والغذائية والصحية ما يضمن اجتذابهم للتعليم واستمرارهم فيه بنجاح .

١٢ - برنامج تعزيز تعليم الأطفال الأقل حظا في الأحياء الشعبية بالضر ، معاث لللسابق ، مع التركيز على قطاع الضر .

ج - فيما يتعلق بالاهتمام بالتعليم في الصحراوات والمناطق المستحدثة (٢٤) .

١٣ - برنامج تطوير التعليم فى سيناء : يركز على منطقة سيناء ويخطط للتنمية التربوية - بل للتجديد التربوى - فيها فى ضوء ظروفها وامكاناتها ومشروعاتها المتعلقة بالتنمية .

١٤ - برنامج التعليم فى المناطق المستحدثة فى اطار مشروعات استغلال الثروة الطبيعية وغزو الصحراء : يركز على الصحراء الشرقية والغربية ويكون مجالا خصباً للتجديد التربوى فيهما على شتى المستويات كما يكون وثيق الصلة بمشروعات التنمية هناك .

د - فيما يتعلق بالنهوض بالتعليم غير النظامى وتكامله مع التعليم النظامى :

١٥ - برنامج النهوض بالتدريب وإعادة التدريب المهنى : يتناول الأنشطة التدريبية فى مراكز التدريب ، ومواقع العمل ، بقصد النهوض بها والتنسيق بين بعضها من ناحية ، وبينها وبين مؤسسات التعليم من ناحية أخرى .

١٦ - برنامج التربية السياسية للمواطنين فى سن الانتخاب : وتقع مسئوليته على عاتق التنظيمات السياسية ويقتصر دور وزارة التعليم فيه على النواحي التربوية ، وعلى ضمان التكامل بينه وبين برامج التربية الديمقراطية للنشء فى المدارس والمعاهد .

١٧ - برنامج التربية السكانية والبيئية : وهذا تقع مسئوليته على

أجهزة الدولة ومؤسساتها المعنية بالموضوع ، ويتركز دور الوزارة (التعليم) فيه على بعض النواحي التربوية ، وعلى ضمان التكامل بينه وبين ما تقدمه في مدارسها في هذا المجال .

هـ - فيما يتعلق بمحو الأمية الوظيفي للكبار (٢٥) .

١٩ - برنامج محو أمية الياقعين (سنة ١٠ - ١٥) ، وهو يعني وزارة التعليم لأنه يتناول شريحة سكانية مفروض أن تكون بالمدارس ، ولكن لم تساعدها الظروف على ذلك .

٢٠ - برنامج محو أمية الأمهات : تشارك وزارة التعليم الهيئات والمؤسسات والتنظيمات المعنية الأخرى في تحمل مسئولية هذا البرنامج.

٢١ - برنامج محو الأمية الوظيفي للكبار في إطار التنمية الريفية الشاملة ، وتشارك فيه وزارة التعليم ، الوزارات والهيئات والمؤسسات المعنية بالتنمية الريفية .

٢٢ - برنامج محو الأمية الوظيفي للكبار في قطاع الحرف والخدمات والمشروعات الفردية :

وتشارك فيه وزارات الصناعة والقوى العاملة والشئون الاجتماعية والاسكان . ويتم من خلاله تطوير بعض الحرف والصناعات والمشروعات

والخدمات فى الوقت الذى يجرى فيه نحو أمية العاملين فى هذا القطاع.

و - فيما يتعلق بتنمية البنى القاعديه وهياكل الانتاج اللازمة لتطوير التعليم (٢٦) :

٢٣ - برنامج تطوير مؤسسات إعداد وتدريب العاملين فى التعليم : بالتعاون مع الجامعات ، ويتسع بالاضافة الى إعداد المعلم ليشمل جميع العاملين فى التعليم .

٢٤ - برنامج تنمية أجهزة تصميم المناهج وإنتاج الكتب والأدوات التعليمية : لتوفير التنظيمات والكفايات البشرية والمادية اللازمة لحسن صياغة المناهج وأدوات التعليم .

٢٥ - برنامج تنمية النظم الحديثة للمعلومات والبحوث التربوية فى وزارة التعليم : بتوفير نظام كفاء على أحدث طراز للمعلومات والبحوث التربوية يسهل الاستفادة منه فى ترشيد القرارات وتوجيه العمل التعليمى .

٢٦ - برنامج تطوير الادارة التعليمية : يركز على إعادة تنظيم أجهزة التعليم الادارية ، وتوفير الكفايات البشرية ، والمعدات اللازمة ، والتشريعات المناسبة لجعلها إدارة عصرية.

٢٧ - برنامج تنمية التكنولوجيات التربوية الجديدة والصناعات المتصلة بها : وذلك بالتعاون مع الوزارات والمؤسسات المعنية .

٢٨ - برنامج التجديد التربوى : ويشمل التجارب والمستحدثات فى التعليم ، وتكون مؤسساته شبكة للتجديد التربوى ، ترتبط مع غيرها من الشبكات الوطنية والاقليمية والعالمية .

٢٩ - برنامج تطوير صناعات الأبنية والتجهيزات المدرسية : ويكون هذا البرنامج مسئولية الوزارات والمؤسسات المعنية بالتعاون مع وزارة التعليم ، ويكون هدفه توفير وصيانة ما يلزم التعليم من أبنية وتجهيزات فى الوقت المناسب ، وبالكفاية المطلوبة وبأقل كلفة .

٣٠ - برنامج التعاون العربى والدولى من أجل التنمية التربوية : يشتمل هذا البرنامج على أنشطة التعاون بين مصر والدول الشقيقة والصديقة ، وكذلك المنظمات الدولية المعنية فى مجال التعليم .

الرأى العام وتطویر التعليم :

هكذا نجد ورقة تطوير التعليم تطرح العديد من القضايا المتصلة بالتطوير طالبة الرأى فيها ، وفى نفس الوقت تقدم بعض الآراء التى بلغت درجة عالية من (الوجاهة الفكرية) إذا صح هذا التعبير ، حتى ليخيل الى قارئها أنه مقبل على عصر يمثلئ بالورود والرياحين ، وأن (أفلاطون) قد بعث من جديد ليكتب نسخة عصرية من (الجمهورية).

لكن مما يحمد لهذه الورقة ، أو بمعنى أصح للدكتور مصطفى حلمى أنه خطأ خطوة غير مسبقة - إذا استثنينا تقرير على ماهر السابق - بطرح الورقة على أكثر من خمسين جهة وهيئة من الهيئات السياسية والتنفيذية ، والتي شملت لجنة التعليم بمجلس الشعب ، والحزب الوطنى وحزب الأحرار وحزب العمل ، والمجلس القومى للتعليم ، والأجهزة الشعبية والحكم المحلى ، ونقابة المهن التعليمية ، والجامعات وكليات التربية ، وأجهزة الوزارة والمديريات التعليمية بالمحافظات ، والعديد من الوزارات ، بالإضافة الى ما أبدى من آراء من خلال جلسات الاستماع ووسائل الاعلام المختلفة .

ولأن كثيرا من الآراء التى جمعت قد ترددت فى صفحات سابقة ، فسوف نكتفى (ب نماذج) من خلاصة بعض الاتجاهات التى أبدت رأيها فى ورقة التطوير :

١ - أجمعت الآراء على أن مجانية التعليم من أعظم انجازات ثورة يوليو ، وأن الدستور الدائم قد كفل ذلك للمواطنين جميعا فى مختلف مراحل التعليم ، وأنه لابد من التمسك بهذا الكسب ، على أن يقابله التزام بجدية ممارسة هذا الحق دون ما إهدار أو تفريط فيه . وأن يتم ترشيد سبل حصول المواطنين على حق التعليم . وفى سبيل ذلك ترى بعض الجهات تقنين مرات الرسوب ، وعلاج مشكلات الدروس

الخصوصية ، وتوجيه أولوية الى الفئات الأكثر حاجة بسبب ظروفهم الاجتماعية والاقتصادية (٢٧) .

٢ - اجمعت معظم الآراء على أهمية فترة ما قبل التعليم المدرسى واعتبارها مرحلة هامة فى تشكيل سلوك الطفل ، وتكوين شخصيته وأنه مع ارتفاع نسبة العمالة بين السيدات ، بات من المحتم النظر الى توفير دور الحضانة ورياض الأطفال على أساس أنها ضرورة اجتماعية ومخللا للعملية التربوية ، وما يتطلبه ذلك من توفير للمشرفات والمعلمات لهذه الدور والاهتمام بالبحوث المتعلقة بالطفولة ، وكذلك قيام الهيئات والمؤسسات الأهلية والشعبية والجمعيات والنقابات وأجهزة الحكم المحلى بإنشاء هذه الدور ، على أن تشرف عليها الأجهزة المحلية التعليمية والاجتماعية والصحية .

٣ - اجمعت الآراء على تطوير السلم التعليمى الحالى بحيث :

● يمتد التعليم الإلزامى ليشمل المرحلتين الابتدائية والاعدادية ويأخذ صيغة التعليم الاساسى ، وتكاد الآراء تجمع على أن تكون مدته تسع سنوات وبعض قليل اقترح أن تكون ثمانية مع إطالة العام الدراسى واليوم المدرسى (٢٨) .

● والذين اقترحوا أن تكون مدة الإلزام ٩ سنوات وهم الغالبية اقترحوا أن تكون مدة الثانوى ثلاث سنوات ، ومن اقترحوا ثمانية للأول، رأوا أن يكون الثانى ٤ سنوات .

● أن يشتمل محتوى التعليم الثانوى على مجموعة مواد اجبارية ومجموعات من مواد أخرى اختيارية وفقا لنظام أكثر مرونة ، وكمجال أو اثنين من الأنشطة المهنية .

● اقترحت بعض المحافظات الأخذ بنظام المدرسة الشاملة الثانوية.

٤ - فيما يتعلق بمعلم المرحلة الابتدائية ، تجمع الآراء على ضرورة استكمال تأهيل خريجى دور المعلمين والمعلمات فى اطار كليات التربية.

وتقترح بعض الآراء توحيد نوع المعاهد التى تؤهل للتدريس بمرحلة التعليم الأساسى ، مع رفع المستوى العلمى للمتخرجين بهذه المعاهد ، بحيث يتم القبول بها بعد المرحلة الثانوية وبحيث لاتقل مدة الإعداد عن أربع سنوات بعد التعليم الثانوى ، على أنه يمكن النظر مستقبلا فى أن يكون كل معلمى التعليم الأساسى من الجامعيين التربويين .

٥ - وفيما يتعلق بمدرسى التعليم الفنى ، تؤكد الآراء ضرورة توحيد نظم اعداد المعلم النظرى ، وذلك بأن يعد بكليات التربية فى شعب خاصة أو بقيام الكليات الجامعية بالاعداد العلمى للمعلم ، وكليات التربية بإعداده التربوى وفق نظام تكاملى يستغرق ٤ أو ٥ سنوات (٢٩) .

التأسيس التشريعي لمشروع التطوير :

كان لابد بعد كل ما سبق أن تتبلور اتجاهات التطوير فى تشريع ملزم للجهات التنفيذية ببدء العمل . لكننا فى نفس الوقت نعلم علما يقينيا أن الاصلاح والتطوير ، ووفقا لما جاء بورقته متخّم بالعديد من المبادئ والأفكار التى يصعب أن تتحول الى (تشريع) ، مما يترك الفرصة للأجهزة التنفيذية أن (تفلت) ، وخاصة أن المبادئ المثالية المجردة وعالية المستوى قابلة للتأويل والتفسير بما تهوى الأجهزة .

وهكذا وجدنا القانون ١٣٩ لعام ١٩٨١ الذى من المفروض أن يتوج جهود التطوير الفكرية قد وقف بالتحديث والتطوير عند حدود بعض المعالم ، نذكر منها (٣٠) :

١ - تجميع قوانين التعليم قبل الجامعى فى قانون واحد ، لما فى ذلك من تبسيط للإجراءات وإزالة للحواجز بين نوعيات التعليم المختلفة وتحقيقا للتوازن والتكامل بينها .

٢ - مراعاة المرونة فى التشريع وذلك بالتركيز على الأحكام العامة وترك التفاصيل للوائح والقرارات التنفيذية .

٣ - إنشاء مجلس أعلى للتعليم يتولى تخطيط السياسة العامة للتعليم قبل الجامعى بما فى ذلك التعليم العام والفنى - تحقيقا للشمول

والتكامل فى هذه المرحلة ، ويضم ، الى جانب المعنيين بالتعليم ، ممثلين لقطاعات الانتاج والخدمات والقوى العاملة وغيرهم من المهتمين بشئون التعليم - وكذلك إنشاء مجالس نوعية تختص بمرحلة أو نوعية من نوعيات التعليم ، ومجالس أخرى محلية للاسهام فى تنفيذ السياسة التعليمية على المستوى المحلى .

٤ - إبراز دور المحليات فى نطاق قانون الحكم المحلى رقم ٤٣ لسنة ١٩٧٩ ، وإطلاق الحرية للمحافظات للنهوض بمسئولياتها فى تنفيذ السياسة التعليمية على المستوى المحلى ، بمراعاة ظروف البيئة المحلية وحاجاتها ، ومن ذلك تشجيع الجهود الذاتية فى مجال التعليم ، وإنشاء صناديق محلية بالمحافظات لتمويل التعليم .

٥ - استحداث فئة (الفنيين) فى مجالات الصناعة والزراعة والتجارة والادارة والخدمات - بدلا من فئة (العمال المهرة) .

٦ - توحيد مصدر إعداد المعلم بحيث يكون على مستوى التعليم الجامعى والعالى ، ومن خلال تقرير هذا المبدأ تتولى كليات التربية إعداد معلمى مختلف نوعيات التعليم بما فى ذلك التعليم الفنى . وفى إطار هذا المبدأ تضع الوزارة خططها بالتعاون مع كليات التربية لتدريب المعلمين الحاليين للصفوف الأولى من مرحلة التعليم الأساسى الى مايعادل المؤهل الجامعى والتربوى .

٧ - مد الالتزام الى تسع سنوات ، واعتبار هذه المرحلة مرحلة تعليم أساسى .

وإذا كان القانون موقعا من الرئيس حسنى مبارك بتاريخ ٩ أغسطس سنة ١٩٨١ ، لكننا أدرجناه ، فى هذا الفصل لأنه خطوة مكملة للخطوات السابقة التى بدأت عام ١٩٧٤ ، وعلى يد نفس الوزير ، هذا فضلا عن أن مشروع القانون قد رفع للاعتماد فى شهر مايو ١٩٨١ .

وفى غمرة (الحلم) بالتطوير .. تهب العاصفة الشهيرة فى السادس من أكتوبر ١٩٨١ ، صحيح أن الانتقال الى الفترة التالية لم يكن هو الآخر عاصفا بل هادئا ومكملا لما سبقه ، لكنها دائما (السياسة) بكل تقلباتها تقف للتعليم بالمرصاد لتوقظه من أحلامه اللذيذة فتمر السنون وراء بعضها ليظل واقع التعليم بعيدا عن منطقة الرؤى والأحلام يكاد أن يسقط فى مستنقع عميق القرار !!

الهوامش

- ١ - حازم البيلوى : فى الحرية والمساواة ، القاهرة ، دار الشرق ، ١٩٨٥ ، ص ٢٠
- ٢ - أنور عبد الملك : ربح الشرق ، القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٣ ، ص ٦٥
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٦٦
- ٤ - عادل حسين : الاقتصاد المصرى من الاستقلال الى التبعية ، بيروت ، دار الوحدة ، ١٩٨١ ج ٢ ، ص ٢٤
- ٥ - ابراهيم العيسوى : فى اصلاح ماأفسده الانفتاح ، القاهرة ، كتاب الاهالى (٣) ، سبتمبر ١٩٨٤ ، ص ٢٣
- ٦ - المرجع السابق ، ص ٢٤
- ٧ - سعد الدين ابراهيم : النظام الاجتماعى العربى الجديد ، بيروت ، مركز دراسات الوحدة العربية ، ١٩٨٢ ، ص ١٠٥

٨ - على الدين هلال وآخرون : تجربة الديمقراطية في مصر
١٩٢٠ - ١٩٨١ ، القاهرة ، المركز العربي للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ٣٧

٩ - المرجع السابق ، ص ٢٨

١٠ - محمد نعمان جلال : التيارات الفكرية في مصر المعاصرة ،
القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة تاريخ المصريين (٤) ،
١٩٨١ ، ص ١٤ .

١١ - اسماعيل صبرى عبد الله وآخرون : مصر من الثورة الى
الردة ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨١ ، ص ٣١٧

١٢ - المرجع السابق ، ص ٣١٨

١٣ - حازم هاشم : المؤامرة الاسرائيلية على العقل المصرى ،
القاهرة ، دار المستقبل العربى ، ١٩٨٦ ، ص ٣٢

١٤ - المرجع السابق ، ص ٣٦

١٥ - مصطفى كمال حلمى : حركة التعليم في مصر بين الماضى
والحاضر والمستقبل القاهرة ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٤ ، ص ٩

١٦ - المرجع السابق ، ص ٦٨

١٧ - المرجع السابق ، ص ٧١

- ١٨ - المرجع السابق ، ص ٧٣
- ١٩ - وزارة التربية والتعليم : ورقة عمل حول تطوير وتحديث التعليم فى مصر ، القاهرة ، مكتب الوزير ، سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٣
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٥
- ٢١ - المرجع السابق ، ص ٢٦
- ٢٢ - المرجع السابق ٤٥
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٦٥
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ٦٧
- ٢٥ - المرجع السابق ، ص ٦٨
- ٢٦ - المرجع السابق ، نفس الصفحة
- ٢٧ - وزارة التربية والتعليم : تطوير وتحديث التعليم فى مصر ، سياسته وخطط وبرامج تحقيقه ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٥
- ٢٨ - المرجع السابق ، ص ٦
- ٢٩ - المرجع السابق ، ص ٩
- ٣٠ - قانون التعليم رقم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ .

الفصل السابع

التطوير بالبلدور

مازلنا نعيش العهد الجديد الذى بدأ فى أكتوبر ١٩٨١ ، وبالتالى يصبح من العسير الحكم عليه ، لكن ما قد يشفع لنا ويسهل علينا عملية التقويم والحكم ، أن الأمر بالنسبة للتعليم ، قد انتهت مرحلة منه لتبدأ أخرى ، بل انتهت عدة مراحل منذ أكتوبر ٨١ حتى الآن .

فى بداية الفترة ، ظل التعليم بقيادة الدكتور مصطفى كمال حلمى يواصل ما بدأ ، منذ أواسط السبعينيات ، وبالتالى ، فحتى عام ١٩٨٤ ، كانت الفترة السابقة تعليميا ، مازالت مستمرة ، ثم تولى التعليم الدكتور عبد السلام عبد الغفار فترة قصيرة تقرب من عام ، ليتولى الأمر منصور حسين لمدة تقرب أيضا من عام ثم يجيء فى نوفمبر ١٩٨٦ الدكتور أحمد فتحى سرور حتى نهاية ١٩٩٠ ثم تبدأ مرحلة انتقالية أشهرا قليلة ليגיע بعدها الدكتور حسين كامل بهاء الدين حاليا (أكتوبر ١٩٩٥) .

محاولة الخروج من المأزق :

كان تصاعد الأحداث فى مصر حتى سبتمبر ١٩٨١ ، وانتهاء بالحدث المأساوى ٦ أكتوبر ٨١ حيث قتل فيه لأول مرة فى التاريخ المصرى رئيس الدولة ، يؤذن بأن البلاد قد دخلت مأزقا خطيرا ، سرعان ما بدأ يشيع الأمل بأن الفترة التالية قد تشهد سعيا للخروج منه ، وكان هذا واضحا من تلك الصور والأليات «الديمقراطية» التى

بدأت تظهر بوضوح .

وواقع الأمر أن النظام السياسى فى مصر فى ظل رئاسة الرئيس حسنى مبارك شدد على الديمقراطية أكثر من أى شىء آخر كمصدر لشرعية النظام لايمكن المساس به ، وشهدت مصر درجة من حرية التعبير خاصة من خلال الصحافة الحزبية لم يسبق لها مثيل منذ عام ١٩٥٢ ، على الأقل .

ومع ذلك ، فإن مدى فعالية الممارسات الديمقراطية وتجاوزها نطاق «حرية التعبير» فى البرلمان والصحافة الحزبية ، لم تثمر بعد ، فتلك الممارسات لم تتحول إلى آليات للتصحيح فى النظام السياسى يتخلص بمقتضاها - أولا بأول - من أوجه النقص أو القصور التى تنبه إليها المعارضة ، خاصة مع وجود أغلبية برلمانية كاسحة للحزب الحاكم ، ولذلك لم تصل الممارسات البرلمانية إلى المدى الذى تعرفه التجارب الديمقراطية الأكثر رسوخا ، من ممارسات مثل سحب الثقة أو الإقالة أو الاستقالة لأحد الوزراء أو الوزارة كلها ، بالرغم من توافر ظروف وقضايا كان يمكن أن تستلزم ذلك (١) .

ولقد استمر التوجه العام للنظام الاقتصادى فى اتجاه الانفتاح فى الثمانينيات، ولكن عهد الرئيس مبارك ورث أيضا هديدا من الأوجه السلبية التى شابته هذا الاتجاه ، وفى مقدمتها المعدلات القياسية للتضخم التى شهدتها الاقتصاد المصرى ، وإلقاء أعباء ثقيلة على

الطبقات الدنيا والمتوسطة ، وتزايد وانتعاش كثير من الأنشطة غير المنتجة التي وصفت بالطفيلية «وأبرزها تجارة العملة والوساطة» وتضخم أنشطة الخدمات على حساب أنشطة الانتاج الزراعى أو الصناعى ، وتزايد الاستهلاك بمعدلات قياسية ، وفتح باب الاستيراد بلا حدود مما أسهم كله فى تراكم الديون الخارجية الثقيلة ، وقد اختلط كل ذلك بتفشى ظواهر للفساد واستغلال النفوذ من بعض عناصر القطاع الخاص ، وبعض كبار العاملين فى الجهاز الإدارى للدولة والقطاع العام ، وبالتحديد من خلال العلاقات غير المشروعة بين الطرفين (٢) .

وتحت شعار «محاربة الفساد» والدموة الى «النقاء» والطهارة الثورية ، قام النظام بحملته لترشيد الانفتاح وتحويله من الانفتاح الاستهلاكى إلى الانفتاح الانتاجى ، وأتت الدعوة لترشيد الانفتاح من القيادة العليا للدولة معبرة - بالدرجة الأولى - عن وجهة نظر قطاعات بالحكومة والقطاع العام ، كما أيدتها بعض عناصر الرأسمالية الوطنية المنتجة المصرية . ولكن هذا لاينفى استمرارية التوجه الانفتاحى العام مع تصاعد الدعوة الى إطلاق المبادرات الذاتية ، وإلى تحقيق المشاركة الشعبية فى الانتاج والتنمية ، و النفى القاطع لآى نوايا للتأميم أو المصادرة أو أى شكل من أشكال القيود على رأس المال الخاص ، والاهتمام بإزالة المعوقات الإدارية والبيروقراطية أمام الاستثمار الخاص (٣) .

ولم يساعد قطاع الانفتاح فى تذليل الصعوبات التى تواجهها مصر فى تدبير النقد الأجنبى بل إنه زاد الأمور صعوبة ، فالاستثمارات الأجنبية المباشرة التى تدفقت على مصر طوال الفترة من ١٩٧٥ حتى ١٩٨٣ لم تزيد عن ٤٤٧٠ مليون دولار ، بمتوسط سنوى ٥٦٠ مليون دولار . وطبقا لتقرير مجلس الشورى عن سياسات الاستثمار فقد كانت مصر تستثمر سنويا نحو ٢٩٥٠ مليون جنيه أى ٤٢١٤ مليون دولار «بسعر ٧٠ قرشا للدولار» . وهكذا لم يسهم الاستثمار الأجنبى بكثير من ١٣٪ من إجمالى الاستثمار السنوى خلال الفترة المذكورة (٤) .

ومنذ أواسط الثمانينيات بدأت تظهر ظاهرة اقتصادية خطيرة هزت اقتصاديات عشرات الآلاف من البيوت المصرية وهى تلك التى سميت باسم «شركات توظيف الأموال» ، ولم تكن لشركات توظيف الأموال أن تقوم لها قائمة لو لم يكن هناك تلك القوافل من المهاجرين إلى بلدان النفط ، وتراكم حجم هائل من الأموال المطلوب إرسالها إلى بلدان المنشأ ، وفى ظل اضطراب أحوال وقواعد سوق الصرف الأجنبى فى مصر ، نشط تجار العملة بذلك شديدا ليلعبوا دور «الوسيط» بين العاملين فى الخارج وبين ذويهم ووكلاء استثمارهم فى الداخل ، وبالتالى تمت السيطرة على الجانب الأعظم من مدخرات المصريين فى الخارج التى قلما صبت فى قنوات الجهاز المصرى الرسمى ، وتم شراؤها بواسطة تجارة العملة نتيجة «سعر الصرف» المتميز الذى كان

يتم التعاقد على أساسه (٥) .

وهكذا تطورت أنشطة «تجارة العملة» تدريجيا لكي تصبح أنشطة «توظيف أموال» وغدت شركات توظيف الأموال آلية جديدة تلعب دور الوسيط «غير الرسمي» بين أسواق المال والصراف الأجنبي في الخليج ومصر من ناحية ، والسوق العالمية المالية من ناحية أخرى ، وأصبحت عمليات الوساطة وتوظيف الأموال تقوم على مخاطبة العملاء والمدخرين المصريين في الداخل والخارج من فوق رءوس الأجهزة والسلطات النقدية والمالية المختصة (٦) .

ولم تكن المشكلة تكمن في هذا وحده ، وإنما تمثلت في انقراط عقد الجمهرة الكبرى من شركات توظيف الأموال وضياع عشرات الملايين من الجنيهات التي كانت تعيش عليها الألوف من صغار المودعين ، بينما استطاع كبارهم أن يفلتوا بأنصبتهم قبل أن تفرق السفينة .

وشهدت سوق العمل المصرية ، منذ منتصف السبعينيات ، وحتى نهاية الثمانينيات تغييرات كمية وكيفية ملحوظة ، فقد تزايدت معدلات البطالة بوجه عام ، كما ظهرت البطالة السافرة كظاهرة جديدة تميزت بها سوق العمل المصرية بعد أن كانت البطالة المقنعة هي السمة السائدة فيه ، وتتمثل ظاهرة البطالة في مصر حاليا إحدى المشكلات الأساسية (٧) .

وتكتسب مشكلة البطالة في مصر وضعا خاصا يزيد من

خطورتها، وذلك لما يتميز به الاقتصاد المصري من محدودية الأراضي الزراعية ومحدودية ربح الأموال وتوافر الموارد البشرية .. ففي إطار هذه الخصائص تمثل البطالة إهدارا للمورد الأكثر توافرا والذي كان من الضروري استغلاله استغلالا كاملا في عملية التنمية الاقتصادية ، أى أن المواد البشرية لا تستغل الاستغلال الأمثل.. وإذا أردنا أن نلقى نظرة على العلاقة فإننا نجد : (٨) .

١ - أن الجانب الأكبر من القوى البشرية كان خارج قوى العمل، ففي عام ١٩٦٠ ، كانت القوى البشرية حوالى ١٧.٣ مليون فرد منهم ٩.٦ مليون فرد خارج قوى العمل . أما في عام ٧٦ حيث كانت القوى البشرية ٢٣.٧ مليون كان هناك ١٣.٥ مليون فرد خارج قوى العمل ، أما في تعداد ١٩٨٦ فقد بلغت القوى البشرية نحو ٣٠.٣ مليون منهم ١٦.٦ مليون فرد خارج قوى العمل أى بنسبة ٥٤.٩٪ من القوى البشرية .

٢ - كانت قوى العمل «المشتغلون ، المتعطلون» في عام ١٩٨٦ ، ٢٨.٤٪ من اجمالي السكان ، منهم ٢٤.٢٪ مشتغلون و ٤.٢٪ متعطلون .

٣ - أما نسبة العاطلين السابق لهم العمل الجدد من المتعطلين ، فقد مثلت ١٤.٧٪ عام ٨٦ .

ومنذ بداية الاستقلال الوطني السياسى وخاصة في الثلاثينات

تحددت العلاقة في مصر بين الحاكم والمحكوم ، على أساس أبوى تقوم فيه الدولة بتوفير السلع والخدمات للأفراد بسعر معقول أو مجانا ، ويلتزم الأفراد بحسن السلوك وعدم إثارة الشغب والمشاكل ، وتعودنا أن نعيش في مجتمع يرى الأفراد فيه أنفسهم «عيا لا على الدولة» وهو وضع يشيع السلبية ويضعف المبادرات الفردية والابتكارية والانتاج إلى غير ذلك ، من قيم تتعارض مع فكرة الدولة الصناعية الحديثة (٩) .

ومن خلال هذا النمط للعلاقة الأبوية بين الحاكم والمحكوم والتطورات التي لحقت التطلعات سقط ضمن الضحايا واحد من أهم مقومات أى حياة اجتماعية سليمة وهى الصلة بين العمل والعائد ، فالدخل أصبحت ترتبط بأشياء عديدة : الحظ ، العمل فى إحدى الدول النفطية ، العلاقات مع أصحاب السلطة ، الاستفادة من ثغرات القانون، والنفاذ من ثغرات الانغلاق والانفتاح ، وقلما ارتبط العائد بالعمل ، وأصبح التزام الدولة بالتعيين - بمعنى دفع مرتبات - نون عمل ، يعنى تأكيدا على الانفصال بين العمل والعائد ، ومع ظاهرة الاستهلاك وانفصال الدخل من العمل ، أصبحت القيمة الحقيقية ترتبط بالقدرة على الاستهلاك نون نظر إلى كيفية الحصول على الدخل الذى يمكن من ذلك الاستهلاك (١٠) .

إن مثل هذه الظروف وغيرها كثير ، سممت كثيرا من الأجواء الاجتماعية فى مصر حتى أصبح عسيرا بالنسبة للبعض ممن يريدون

السير على الصراط المستقيم أن يتيسر لهم ذلك بدون خسائر
هائلة (١١).

وإذا كان عام ١٩٨٧ قد شهد عودة العلاقات بين مصر وبقية الدول
العربية بعد مقاطعة أعلنت رسميا عام ١٩٧٩ ، إلا أن الذي لا ينبغي أن
يغيب عن الأذهان أن سنوات القطيعة كانت قد بدأت قبل زيارة
السادات للقدس في عام ١٩٧٧ ، بدأت بالتحديد في أعقاب أكتوبر
واتفاقيات فض الاشتباك ، وتصاعدت عملية القطيعة إلى أن وصلت
قممتها مع عام ٧٩ ، وعند العودة ، كان العالم العربي قد تغير كثيرا ،
كما تغيرت مصر نفسها طوال هذه الفترة (١٢) .

لم تكن مصر العائدة هي مصر الناصرية ولا مصر الساداتية ،
ولكنها مصر المباركية التي مازالت ترتب بيتها من الداخل ، وما زالت
تحاول صياغة مشروع وطني ومشروع قومي جديدين تستفيد فيهما من
دروس النجاح والفشل في العقود الثلاثة الأخيرة ، ومصر في هذه
الفترة لم تعد مستعدة للمزايدة عليها بشعارات تتجاوز حدود الواقع
والمكانات تحركه نحو ما نطمح به وننتهز (١٣) .

وأخيرا فمن أهم الملامح المميزة لفترة الثمانينيات ، وحتى ١٩٩٠
ذلك المد النبضي الاسلامي الذي هو في حد ذاته مفروض أن يضيف إلى
المجتمع طاقة هائلة تدفع به إلى الحركة الفعالة نحو إثبات الذاتية
والانطلاق إلى آفاق التقدم والتحرر ، لكن هذا المد قد شابهته سلبيات

أسأت الى صورته ، وحدث الحركة الايجابية البناءة ، فضلا عما استدعته من صور مضادة (١٤) .

فى وسط هذه المتغيرات كلها ، السلبى والايجابى ، الأسود منها أو الأبيض كان مطلوبا من التعليم أن يتحرك .. أن يبنى الأفراد ويبنى للمجتمع ، تلك القوى البشرية القادرة على حسن توجيه تلك المتغيرات وفرزها بحيث لا يطفئ السوء منها على حركة المجتمع ويمسك بتلابيب الحسن منها ليدعم به هذه الحركة ويمدها بقدر من القوة .

وبهمنا هنا أن نقف أمام مشروعين شهدتهما الفترة من ٨٤ حتى أواخر الثمانينيات ، أولهما مشروع «السياسة التعليمية فى مصر» الذى تقدم به الدكتور عبد السلام عبد الغفار فى يوليو عام ١٩٨٥ ، والثانى «استراتيجية تطوير التعليم فى مصر» الذى تقدم به الدكتور أحمد فتحى سرور فى الشهر نفسه يوايو عام ١٩٨٧ .

فكر الاصلاح القائم حتى عام ١٩٨٤

عندما تسلم الدكتور عبد السلام عبد الغفار مسئولية وزارة التربية والتعليم عام ١٩٨٤ كانت قد تجمعت لدى الوزارة عدة مشروعات وأوراق خاصة بتطوير التعليم ، كانت أولها «ورقة عمل» تثير من التساؤلات أكثر ما تجيب بغية استثارة الأفكار ، وجاءت هذه الورقة بعد عملية تهيئة واستيعاب لما تجمع عام ١٩٧٤ من مشروعات وتقارير عالمية، ثم جاءت ربود الفعل على ورقة العمل ، مما كان له أثره وصداه

فى مشروع يجيب أكثر مما يتسائل فى عام ١٩٨٠ ، عبرت عنه ورقة الوزارة باسم «تطوير وتحديث التعليم فى مصر سياسته وخطته وبرامجه تحقيقه» فى يوليو ١٩٨٠ والتي كانت ركيزة قانون ١٣٩ لسنة ١٩٨١ .

وإذا كان تقرير عام ١٩٨٠ هو الخلاصة النهائية لحركة التطوير التى قادها الدكتور مصطفى كمال حلمى، وإذا كان الفكر الذى عكسه ظل قائما حتى عام ١٩٨٤ ، لزم أن نقف وقفة سريعة أمام بعض خطوطه بدون حاجة الى التطويل حيث أن الكثير منه قد تردى فى التقارير والأوراق التى أشرنا إليها. أما هذه الملامح والخطوط العريضة، فيتعلق الجزء الأول منها بمجموعة من السمات والأهداف المميزة لتعليم الغد المراد تطوير التعليم المصرى وهى :

- ١ - ترسيخ القيم الدينية والخلقية فى نفوس الأفراد ، وتأكيد حرية الإنسان وإطلاق العنان لقدراته العقلية والابداعية والانتاجية .
- ٢ - إنماء الاعتزاز بالشخصية المصرية ، وهى ذات الوقت إنماء اتجاه وقيم الانتماء العربى والإسلامى والقيم والاتجاهات الإنسانية .
- ٣ - تأصيل الانتماء للمجتمع والحفاظ على مقوماته مع التأكيد على مفاهيم العدالة الاجتماعية والسلام الاجتماعى والوحدة الوطنية .
- ٤ - تحقيق التوازن بين حقوق الفرد وواجباته ، وذلك فى إطار مبادئ الاشتراكية الديمقراطية .

٥ - تحقيق تكافؤ الفرص التعليمية بين جميع المراحل ، سواء على مستوى الأفراد «ذكورا وأناثا» أو البيئات «ريفا وحضرا» مع توفير أعلى قدر من المرونة داخل النظام التعليمى بحيث تغطى أساليبه أكبر قدر ممكن من الفروق بين الأفراد والبيئات ،

٦ - عدم الاختصار على إقرار حق كل فرد فى التعليم بصورته النظامية المتعارف عليها ، بل يتيح تعليم الغد فرصا تعليمية بديلة ومتنوعة .

٧ - إعداد الأفراد لتقبل التغيير من أجل التطوير والتقدم ، والاسهام الايجابى فى الإعداد له وفى إحداثه .

٨ - إحلال ثقافة الابداع والابتكار واكتساب المهارات الأساسية للتعليم ومواصلة هذا التعليم ، محل أسلوب الحفظ والذاكرة والتركيز على المعارف والمعلومات فقط .

٩ - الاسهام الفعلى فى توفير متطلبات خطط التنمية الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للمجتمع والارتباط بالعمل المنتج والبيئة ارتباطا ديناميا ، على أساس احترام العمل ، والاسهام فى حل مشكلات البنية .

١٠ - تحقيق ايجابية الأفراد ، متمثلة فى فكر علمى عقلانى ومبادأة وابتكار ، وتعاون مع الآخرين فى نسق يكون الفرد هو حجر الزاوية فيه، وذلك فى مواجهة مواقف الحياة وحل مشكلاتها .

١١ - إنماء النظرة المستقبلية فى معالجة الحاضر ومشكلاته ، على أساس راسخ من كل ماهو أصيل وعظيم فى تراثنا الحضارى ، بحيث ينمى التعليم روح الجمع بين الأصالة والمعاصرة والمستقبلية .

١٢ - تأكيد المسئولية القومية المشتركة فى التعليم ، بحيث يعتبر التعليم - من حيث سياسته وأهدافه ومحتواه وإدارته - مسئولية مشتركة بين جميع المؤسسات الاجتماعية والاقتصادية والشعبية ، وذلك وفق سياسات وخطط قومية يتفق عليها .

وفى إطار مقومات السياسة العامة للتعليم فى مصر ، وملامح تعليم الغد ، واستراتيجية تحقيق السياسة التعليمية الجديدة .. رسمت وزارة التربية والتعليم خطة تطوير التعليم متضمنة عدة برامج رئيسية للتطوير ، يحتوى كل منها على عدد من البرامج الفرعية .

ويذكر التقرير أنه تم تصميم هذه البرامج على أساس نظمى ، شمل تحليلًا لنظام التعليم كله الى نظم فرعية ومجموعة أخرى من النظم المساعدة التى يتطلبها التطوير الشامل للتعليم .

ولما كانت عملية التطوير تشمل أساسا بنية التعليم ومحتواه ، ومراحله ، فقد خصصت لها المجموعة الأولى ، بحيث تخدم متطلبات تطوير بنية التعليم ومحتواه .

ومن هذا المنظور تتضمن خطة التطوير البرامج الرئيسية التالية

:(١٦)

أولا : مجموعة برامج تطوير بنية التعليم ومحتواه :

١ - التوسع فى تربية الأطفال فى سن ما قبل التعليم الأساسى .

٢ - إنماء التعليم الأساسى .

٣ - تطوير التعليم الثانوى .

٤ - تطوير التعليم الفنى .

٥ - النهوض بالتعليم فى المناطق ذات الطبيعة الخاصة .

٦ - دعم التعليم النظامى .

ثانيا : مجموعة برامج تطوير الرعاية التربوية وأساليب التقويم ومعدلات التدفق الطلابى :

١ - الرعاية التربوية للطلاب .

٢ - رعاية المعوقين والمتفوقين .

٣ - أساليب ونظم التقويم والامتحانات .

٤ - الارتفاع بمستوى كفاءة النظام التعليمى من خلال تحسين

معدلات التدفق الطلابى وتقويم التعليم الخاص والعمل على النهوض بمستواه .

ثالثا : برنامج اعداد وتدريب المعلم .

رابعا : برنامج المبائى والتجهيزات والوسائل التعليمية .

خامسا : مجموعة برامج تطوير الادارة التعليمية ونظم المعلومات والبحوث والتمويل :

١ - الادارة التعليمية .

٢ - نظم الاتصال والمعلومات .

٣ - اجهزة البحث والتجديد التربوى .

٤ - تمويل التعليم .

ووجد التقرير بأن يبدأ العمل بهذه البرامج جميعا ، وفورا ، وعلى خطوط متوازية وفى توافق وتكامل فى آن واحد ، على أن يجرى العمل فيها على شتى المستويات وفى مختلف مواقع العمل بالوزارة والمحافظات والمحليات .

تطوير مقترح للسياسة التعليمية :

الشيء المؤكد أن عام ١٩٨٤ لم يكن بأى حال من الأحوال يشكل «علامة» فى التاريخ المصرى المعاصر يشير الى ضرورة «إعادة النظر» فيما يكون قد تقرر من سياسات قبل ذلك بفترة وجيزة للغاية وبالتالى فإننا لا بد أن نتساءل عن تلك الحاجات الملحة التى حتمت ظهور ورقة جديدة لتطوير مبتغى فى التعليم تتمايز عن تلك المشروعات المتعددة التى أشرنا اليها منذ عام ١٩٧٤ حتى عام ١٩٨١ .

طبعا هناك تفسير شائع وسريع يتبادر الى الذهن لأول وهلة ، وهو

أن تكون المشروعات السابقة غير مقنعة للقيادة التعليمية الجديدة - وهو الأمر نفسه الذى لابد من ذكره فيما حدث أيضا عام ١٩٨٧ - ومن الصعب على من يقود سياسة يطالب بتنفيذها إذا لم يكن مقتنعا بها ، وخاصة إذا كان يملك تصورا آخر يراه أفضل .

وهناك تفسير آخر لابد من البحث عنه حيث أن التفسير السابق «مجرّح»، إذا صح هذا التعبير الفقهي ، ما دامت السياسة العامة عادة مفروض أن تكون «قومية» لا «شخصية» ، واتصاف السياسة العامة لقطاع من القطاعات بالقومية مفروض كذلك أن يلزم القائم بالعمل على الأقل خطوطه العريضة .. أما هذا التفسير المحتمل الآخر فهو أن المشروع الجديد لا يختلف عن سابقه فى الهيكل الأساسى العام، وإنما هو يحاول أن ينزل بصيافته «اليوتوية» الى مزيد من «التحديد» و«الاجرائية» .

وكاتب الوثيقة الجديدة للتطوير هو ثالث أستاذ متخصص فى العلوم التربوية والنفسية يتولى وزارة التربية والتعليم فى تاريخ مصر كله !! الأول كان اسماعيل القبانى ، والثانى هو الدكتور عبد العزيز السيد ، ومن هنا يتوقع القارئ مقدما أنه سوف يقبل على قراءة ، مايشبه أن يكون «دروسا» فى العلوم التربوية ، ويدهم من هذا التوقع تلك المقدمة ، التى قدمت بها الوثيقة، فهى حديث علمى عن التربية طبيعة ومعنى وأهمية ووظيفة ، لكن من حسن الحظ أن هذا الحديث لم يطل مما جعل

منه بالفعل مقدمة ضرورية تبين مدى الوعى «بالأرضية» التى سيقوم عليها العمل فى الفترة التالية .

ومن هنا نجد من الأفكار الأساسية التى تنصدر الوثيقة أن «التربية حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية ويدون إشباعها ، يصعب على الفرد أن يحقق إنسانيته» ، ومنها أن «التربية لا تنحصر فى مجرد تزويد الفرد بمجموعة من المهارات والمعارف والمعلومات وإلا أصبح أثرها محدودا وتوقفت الحضارة الإنسانية عن النمو ، وإنما يمتد مفهوم التربية ليشمل جميع جوانب الفرد العقلية المعرفية منها ، والوجدانية ، والاجتماعية ، والدافعية بالإضافة إلى مآلديه من مهارات يدوية وحركية مختلفة فى كل متكامل» (١٧) .

لكن المرء يدهش عندما يقرأ تلك المقولة الشائعة بين الجماهرة الكبرى من التربويين والتى عبرت عنها الوثيقة بقولها : إن التربية مسئولة عن نشر وترسيخ مفاهيم الديمقراطية وما يرتبط بها من قيم وسلوكيات سواء بالنسبة للفرد أو الجماعة (١٨) . والمقام لا يتسع مع الأسف لمناقشة تلك المقولة ، ويكفى أن نقول إنه استنادا الى ما تردده الوثيقة نفسها ، وما يردده معظم التربويين من أن التربية منظومة فرعية من نظام أكبر هو المجتمع يصبح التوجه العام لإدارة هذه المنظومة الفرعية محكوما بالتوجه العام للنظام الأكبر ومدى صحة وسلامة إدارته إن خيرا فخييرا وإن شرا فشيئا !!

وإذ تحدد الوثيقة ثلاثة من الأهداف التي وصفتها «بالاستراتيجية» وهي «أهداف إنسانية» و«أهداف اجتماعية» و«أهداف اقتصادية» ، نجد أنه ربما كان من الأصوب أن يكون هذا تصنيفا للأهداف أكثر منه تحديدا لها وتعيينا .

وعندما تنتقل الوثيقة إلى «أهداف السياسة التعليمية» ، نجد بالفعل نوعا من التفكير الاجرائي الذي نفتقده في الكثير من الوثائق والتقارير الرسمية حيث يقلب عليها الطابع المسمى «بالإنشائي» أي الذي ينحو نحو التأثير الأدبي والوجداني بالرنين العالي للألفاظ والأهداف المبهمة ، والمستويات البعيدة ، فهنا يتوافر جانب كبير من الواقعية، بل أنه مترجم إلى أرقام واحصاءات وإن كنا نعلم علم اليقين أن المسألة في التعليم ليست مجرد احصاءات وأرقام وإنما هو «نوع» و«مستوى» .

وحتى لا تفرق الزهدايف الإجرائية المحددة في حمرة التفاصيل والمحدودية ، حرصت الوثيقة على إرساء اسمي «المنطلقات الفكرية» التي تشكل ظهيرا لهذه الأهداف ، وهي تشكل في جملتها العديد من الأفكار الجيدة المتداولة في الفكر التربوي على المستويين العالمي والمحلي ، مثل القول بـ «أن التعليم عملية مستمرة باستمرار تطور المجتمعات» .. وهكذا .

أما البرامج التنفيذية لتحقيق أهداف السياسة التعليمية في المشروع المقدم من الدكتور عبد السلام عبد الغفار فتتلخص فيما يلي :

أولا : بالنسبة للارتفاع التدريجى بقدرة النظام على الاستيعاب ، وذلك نظرا لالتزام الدولة فى قانون التعليم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ بتوفير التعليم لجميع الأطفال المصريين الذين يبلغون السادسة من عمرهم على مدى تسع سنوات دراسية .. وتستند الوثيقة على الواقع الاحصائى للقضية .

هذا وقد وعدت الوثيقة بأن تعمل الوزارة على الارتفاع التدريجى بنسب الاستيعاب فى مختلف مراحل التعليم من خلال برنامجين :

الأول : برنامج المباني المدرسية : لإقامة أكبر عدد من المباني فى فترة زمنية ممكنة حيث أن الصالح من المباني القائمة لم تتعد نسبته ٦٢٪، ووجدت ١٤٤ ، ٤ مدرسة ليس لها مبنى خاص مما يعنى تعدد فترات تشغيل المدارس بأكثر من مدرسة ، فضلا عن ارتفاع كثافة الفصول التى وصلت الى ٧٠ تلميذا فى بعض المدارس (١٩) .

ويعتمد هذا البرنامج على المصادر التالية فى التمويل :

١ - الاستفادة من تمويل الجهود الذاتية .

٢ - الاستفادة من تمويل هيئة التنمية الدولية الأمريكية .

٣ - تمويل الدولة .

وقد قدرت جملة تكلفة المشروع على مدى عشرة أعوام بـ ٢٠٠٨ ، ٤ مليون جنيه .

الثانى : توفير هيئات التدريس : حيث بلغ العجز فى العام الدراسى ١٩٨٥/٨٤ ، ٤٧٩ ، ٢٤ مدرسا فى الحلقة الابتدائية من التعليم الاساسى ، وبلغ العجز فى عدد المعلمين فى بعض التخصصات بالمراحل التعليمية الأخرى ٢٩.٤٤٥ مدرسا ومدرسة (٢٠) .

ثانيا : الوصول الى نوع من التوازن بين نوعيات التعليم فى المرحلة الثانية «المرحلة الثانوية» .

وهذا يعنى رفع نسب المقبولين فى التعليم الفنى بأنواعه وخفضها فى التعليم الثانوى العام ، وترك أعداد من المنتهين فى المرحلة الالزامية للالتحاق بمراكز التدريب والمدارس النوعية المختلفة ، ولهذا رأت الوزارة الاستمرار فى خططها حتى تصل عام ٢٠٠٠ بنسبة المقبولين فى التعليم الثانوى الفنى الى ٦٥٪ على الأقل ، وهذا يعنى أن نسبة المقبولين فى الثانوى العام ستصل الى ٣٠٪ على الأكثر (٢١) .

كذلك يؤكد البرنامج على ايجاب التوازن بين تخصصات التعليم الفنى ، مما يتطلب الارتفاع التدريجى بنسبة المقبولين بالتعليم الصناعى ليرتفع من ١٩٪ سنة ٨٤/٨٥ الى ٢٩.٥٪ سنة ٢٠٠٠ ويرتفع التعليم الزراعى بمعدل أقل من ٧.٤٪ الى ٨.٧٪ أما التعليم التجارى الذى كان يعانى من تضخم واضح ، فتهدىبت النسبة من ٣٣.٧٪ الى ٢٧.٣٪ .

ثالثا : بالنسبة للارتفاع بمستوى الخدمة التربوية المقدمة للتلاميذ

فى المدرسة ويتم ذلك من خلال البرامج التالية :

الثالث : إعداد المناخ التربوى : ويقصد بالمناخ هنا جميع المكونات التى تقوم بدور المعاونة وتهيئة ظروف تقديم الخدمة التعليمية ومتابعتها .

ويتناول هذا البرنامج عددا من الجوانب :

- ١ - التفاعل بين القائمين على التخطيط والمسؤولين عن التنفيذ ..
بتنظيم لقاءات وعقد الندوات لتحقيق نوع من التواصل الفكرى .
- ٢ - توفير جو من الهدوء والاستقرار فى المدارس والإدارات التعليمية .

٣ - تغيير الهيكل التنظيمى لديوان الوزارة والمديريات التعليمية .

الرابع : تطوير المناهج : حيث تم تشكيل ٢٥ لجنة دائمة لمناهج التعليم العام تضم ٢٥٠ عضوا مهمتها اعادة النظر فى مناهج المواد الدراسية ، على أساس أن يبدأ تطبيق المناهج الجديدة والكتب الخاصة بها فى العام ١٩٨٧/٨٦ . وهو العام الذى جاء فيه وزير جديد للتعليم ليعلن عن حركة تغيير لتطوير المناهج وتأليف كتب جديدة وابتدع ملايين الجنيهات نتيجة عدم الاستقرار فى بلد بها ما يساوى - على وجه التقريب - ٤٠٪ من المبانى المدرسية غير صالحة للتعليم !!

الخامس : الارتقاء بمستوى الكفاية الوظيفية للمعلم :

وقد وعدت الوزارة فى هذا الشأن بخطوات (٢٢) مثل :

١ - توحيد مصادر اعداد المعلم بأن يعد جميع المعلمين على مستوى جامعى قريوى .

٢ - تأهيل المعلمين بالتعليم الابتدائى للمستوى الجامعى باستخدام صيغة التعليم المفتوح وأسلوب التعليم من بعد .

٣ - تطوير نظم التدريب والتوجيه والإشراف الفنى والإدارة المدرسية .

٤ - قضايا المعلمين المتعلقة بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية .

٥ - وضع قواعد جديدة لنظام الامارات والجازات الخاصة .

السادس : الأنشطة التربوية : بحيث لا تقتصر الخدمة التعليمية على ما يقدم داخل جدران الفصول الدراسية بل تمتد خارجها ، ومن هنا يجىء استحداث إدارتين .. واحدة للتربية الكشفية والأخرى للمكتبات ، فالأنشطة مجالات أساسية لحدوث تفاعل مباشر بين مجموعات التلاميذ وأساتذتهم فى مناخ يشبع فيه قدر مناسب من الحرية والتلقائية .

السابع : تطوير التعليم الفنى ، ففضلا عن تطوير مناهج هذا التعليم من خلال ثمان وعشرين لجنة ، فقد شكلت لجنة لبحث تطويره.

ثانيا : إن هناك خطوات يمكن أن يبدأ بها تطوير التعليم الفنى مثل التوسع فى نظام ٥ سنوات ، ومشاركة مواقع الانتاج والخدمات .

ثالثا : لابد من دراسة أسلوب إعداد معلم هذا التعليم والخدمة والترقى والأجور والتدريب بحيث يقبل على هذا العمل الأفراد القادرين على العطاء الفعال فيه (٢٣) .

الثامن : المدارس النموذجية، بالعودة إلى إنشائها لتتخذ مجالا لتطبيق التجارب التعليمية الجديدة تمهيدا لتعميمها عندما يثبت نجاحها .

التاسع : مشروع المسار الخاص فى الحلقة الثانية من المرحلة الاولى : ويوجه لتلاميذ الصفوف السادس والسابع والثامن من التعليم الاساسى الذين يرسبون عدة مرات ، حيث يقدم لهم من البرامج المهنية والبرامج الثقافية ما يتناسب مع قدراتهم وامكاناتهم .

العاشر : دعم التعليم الخاص : وقد شكلت لجان للمعاهد القومية ومدارس اللغات والمدارس الخاصة «ثلاث لجان» ولم تكن نتائج دراساتها قد تمت دراستها حتى صدرود الوثيقة .

الحادى عشر : نظام اليوم الكامل : فنظرا للعديد من السلبيات التى أصابت التعليم نتيجة تعدد الفترات وقصر اليوم المدرسى ، تبدى الوثيقة إصرارا ملحوظا على تطبيق نظام اليوم الكامل فى عدد من المدارس، رغم وعى الوزارة بالظروف الصعبة التى تعيشها المدارس ، من حيث الامكانات ، وقد تم اختيار ٢٩ مدرسة فى محافظتى القاهرة والجيزة ، وتراوح عدد المدارس التى اشتركت فى هذا النظام فى

المحافظات المختلفة ما بين خمس مدارس ، شاركت بها بعض المحافظات و ٣٧٠ شاركت بها محافظة أسيوط (٢٤) .

الثاني عشر : تطوير المركز القومى للبحوث التربوية ، حيث يقوم بتوفير الأسس العلمية التى ينبغى أن تقوم عليها مشروعات وبرامج التطوير ومتابعتها علميا ، ومن الغريب أن تشير الوثيقة إلى دعوة مجلس ادارة المركز للاتعداد لأول مرة منذ تسع سنوات !!

رابعا : بالنسبة لدمج الأجهزة المسئولة بالمحافظات عن تنفيذ العملية التربوية تدمجها لنظام اللامركزية فى الدولة :

وذلك حتى تتصرف الأجهزة المركزية بديوان الوزارة الى عمليات رسم السياسة والتخطيط والمتابعة والتقويم ، وأن تنتقل مسئولية التنفيذ كاملة الى الأجهزة المحلية مع إشراكها فى رسم السياسات وتوفير المرونة اللازمة لها .

خامسا : بالنسبة لتدعيم الجهود الذاتية فى المحافظات المختلفة بما يكفل لجميع المواطنين حق الاسهام مع الدولة فى تربية أبنائهم :

وفى هذا الجزء تعرض الوثيقة جملة الاعتمادات المالية لوزارة التربية والتعليم والتى زادت من ٦٠٢ و ٨١٢٣٣٨ جنيه عام ٨٤/٨٣ إلى ٧٠٩ و ٩٦٤٥٩٦٠٩ عام ٨٥/٨٤ ، كان بند الأجور وحده يبلغ ٢٠٠ و ٩٠٠ و ٦٥٢ ، وصل الى ٦٠٠ و ٧٨٨ (٢٥) مما يصور مقدار العبء الذى تتواءم به وزارة التربية فى وسط صعوبات مالية رهيبية تواجه

التمويل الرسمي العام ، مما جعل الوثيقة تكاد تستغيث بالجهد الأخرى غير الرسمية للمساهمة في تحمل هذه الأعباء المالية .

ورغم أن هذه السياسة لتطوير التعليم قد عرضت ونوقشت على مجلس الوزراء وتم إقرارها إلا أن المصيبة التقليدية في مصر ، قد وقعت على رأس هذه السياسة أيضا ، إذ سرعان ما طويت صفحاتها وكأنها رجس من عمل الشيطان بمجرد أن غادر الدكتور عبد السلام عبد الغفار مقعد الوزارة بعد فترة قاربت العام ، في وزارة تحتاج الى فترة طويلة عند الشروع في حركة تطوير البرامج والسياسات المسئولة عنها ، لأننا هنا نكون بإزاء عمليات تتعلق ببناء البشر وبناء العقول ، تلك العمليات التي تستغرق بطبيعتها سنوات طويلة !!

استراتيجية تطوير التعليم في مصر :

قصة الاستراتيجية :

في كل ما كتبنا عنه من مشروعات لتطوير التعليم في مصر كنا «رواة» نحكي ما قد حصلناه ، من الوثائق والتقارير ، لكننا هذه المرة نختلف في الموقع الى حد كبير ، فنحن هنا لسنا مجرد «رواة» وإنما أتاحت الظروف لكاتب هذه السطور أن يكون «مشاركاً» في هذا التقرير الذي صدر بعنوان «استراتيجية تطوير التعليم في مصر» الدكتور أحمد فتحى سرور وبتاريخ ١٩٨٧ .

لم تكن قد مضت ست شهور على تولي الدكتور سرور وزارة التعليم حيث طلب منى فى أواخر ابريل ١٩٨٧ أن أضع تصورا لما ينبغى أن يكون عليه التعليم وتطويره ، وكانت المساحة الزمنية المتاحة لى ضيقة للغاية لم تتعد عدة أسابيع تعد على أصابع اليد ، فقد كان قد بدأ يعلن انه سيعقد مؤتمرا «قوميا» للتعليم تحت رعاية السيد رئيس الجمهورية فى يوليو من نفس العام ويريد أن يطرح الصورة المقترحة فى هذا المؤتمر . ولم يكن التحدى أمامى يتمثل فى القصر الواضح فى المدة الزمنية ، وإنما فى ثقل المهمة نفسها التى هى مهمة «الجماعة» لا «الفرد» .

بالنسبة للعقبة الأولى الخاصة بالزمن ، لم يكن هناك حل لها غير كلمات طيبة بصفات خلعها الوزير على كاتب هذه السطور كان لها دورها فى الظن بأن مثل هذه المهمة يمكن بوصول الليل بالنهار ، أن تتم فى هذه الفترة القياسية .. أما بالنسبة لثقل المهمة وضخامتها ، ففضلا عما ماسبق ، فقد حصر الطلب فى فترة ما قبل التعليم الجامعى ، على أساس أنه سيكون زميلا آخر بالجزء الخاص بالتعليم العالى ، هذا الآخر الذى لم أعرفه حتى الآن ، فضلا عن تأكيده بأنه فور تولي الوزارة قد شكل عددا من اللجان ، كل لجنة اختصت بقضية بعينها وكتبته فى النهاية تقريرا بنتيجة دراستها ، وأن هناك مؤتمرات فرعية تمت بمديرىات التعليم المختلفة فى أنحاء البلاد جمعت آراءها فإذا ما

وضعت كل هذا أمامي ، يصبح الجهد ممكنا . مع استناده الى جهد آخرين .

كان الأمر بطبيعة الحال قريباً الى حد كبير ، ووجه الغرابة ، كما سبق أن أشرنا ، هو أن هناك سياسة للتعليم قد أرسيت أسسها من عام واحد حيث تولى سرور الوزارة في نوفمبر عام ٨٦ ، فضلاً عن هذه الجهود المتعددة التي قام بها الدكتور مصطفى كمال حلمي ، ثم أنه لم تكن قد مضت فترة كافية على تولى سرور ، فكيف ومتى استطاعت كل هذه اللجان أن تدرس وتجتمع وتناقش ، إلا اذا وضعنا في اعتبارنا طابع «السرعة» هذا الذي سوف يبرز علامة من علامات هذه الفترة في العمل . لقد قال أحد الصحفيين في حوار مع د.سرور: بأنه يشبه «البلدوز» فعجبه هذا التشبيه ، وأصبح يطلق على نفسه أنه «بلدوز التعليم» مريداً بذلك أن يؤكد أنه لا تتقف أمامه عقبة مهما ثقلت اذا تبين له أن وضعاً قائماً بحاجة إلى الإزالة ، لكننا لانستطيع أن ننسى في الوقت نفسه أن «البلدوز» مهمته الأساسية هي الهدم والإزالة ، ويبدو أن هذا هو ماحدث مع الأسف الشديد ، جهود ضخمة لهدم بعض النظم والمؤسسات القائمة على أساس ما بها من قصور ، لكن ما حل محلها لم يحقق ما عقد عليه من أمل وما نال التعليم الا «جلبة» أصوات «زاعقة» و «متكررة» لاتقاس أبداً بحجم العمل البناء المصاحب .

جمعت أمامى تقارير اللجان ، والأوراق التى وضعت فى وزارة مصطفى حلمى ، وكذلك سياسة عبد الفقار ، فضلا عن كتابين لى كانا قد صدرا فى سلسلة كتاب الأهالى أولها عن «محنة التعليم فى مصر» والثانى عن «أنهم يخربون التعليم»، بالإضافة إلى دراسة مهمة كنت قد أنجزتها من قبل ولم تنشر بعنوان «خطوات على طريق اصلاح التعليم فى مصر» ، كان الدكتور عبد السلام قد طلبها منى عندما كان عميدا لكلية التربية بجامعة عين شمس وهو بصدد إعداد تقرير مهم يمثل وجهة نظر كلية التربية فى اصلاح التعليم ، صدر بعنوان «دعوة الى حوار» ، لكن الدراسة التى وضعتها لم يستفد منها فى إعداد هذا التقرير، وكانت فرصة العمل الجديد فرصة ذهبية لأضمنه بالفعل معظم ماورد فى دراستى هذه وهو الأمر الذى حدث بالفعل .

وكان من الطبيعى كذلك أن أستفيد من ذلك التقرير الضخم الذى وضعته المنظمة العربية للثقافة والتربية والعلوم بعنوان «استراتيجية تطوير التربية العربية» الذى كان قد انتهى اعداده عام ١٩٧٦ ، وهو الذى أوحى لى «شهادة للتاريخ» بأن أسمى العمل الجديد باسم مشابه «استراتيجية تطوير التعليم فى مصر» وهو الاسم الذى ذاع واشتهر .

كان عملى لإعداد التقرير المطلوب غاية فى الصعوبة والمشقة ، لا من حيث ضغط الزمن وحده ، ولا من حيث ضخامة العبء كذلك ، ولكن لأمر آخر يتمثل فى التباين والاختلاف بين الفكر الرسمى فى التعليم

الذى يمثلته وزير التعليم وبين منى ممن يقفون خارج السلطة تماما بمختلف أجهزتها باستثناء القيام بعملية «التدريس» بالجامعة، فضلا عن تباين معروف ومنشور بين توجهاتى وبين التوجهات السائدة فى البلاد، وهذا بالضبط هو ما سجلته إحقاقا للحق أمام الدكتور سرور وأنا أسلمه المسودة الخاصة بالتقرير .

فهناك من الأفكار ما لم أستطع أن أضمنها التقرير ، وهناك من الأفكار العامة ما اضطرت إلى التكتير منها حتى أقلل من مسافة التباين والاختلاف ، وإن كان د. سرور - وهذه أيضا شهادة - قد أكد أنه يطلق يدى بلا حدود فى الكتابة وعرض الفكر ، وأنه يعد بتبنى أجراء الأفكار وأخطرها إذا اقتنع بها . سمعت هذا فأخذته فى سياقه السياسى العام ، فهناك «نظام عام» وسياسة كلية ، لا يستطيع الدكتور سرور مهما أوتى من شجاعة أن يقف فى مواجهتها خاصة إذا كانت تمثل القيادة السياسية فى البلاد .

ويبدو أن النتيجة هى أن التقرير قد أصبح إلى حد كبير «محايدا» إذا جاز هذا التعبير ، يشبه تقارير اليونسكو والهيئات الدوابة عندما تضطر غالبا إلى أنصاف الطول حتى توفق بين المصالح والأهداف المتعارضة للول .

ولم يكن الاعتماد على تقارير اللجان والمؤتمرات الفرعية كافيا حقيقة لأن تغلب على المسحة الفردية فى صناعة التقرير ، فكل عمل

علمى يقوم به باحث من الضروري أن يطلع على الجهود السابقة فى المجال نفسه ، ومن الطبيعى أن يعتمد عليها فى بعض المواضع ، فهل يعنى هذا أن بحثه الذى ينتهى اليه عمل جماعى ؟ كلا .. ذلك أن الفكرة التى يتم الوصول إليها نتيجة حوار وتفاعل مباشر ، تختلف كثيرا عن الفكرة التى يصل إليها باحث من خلال اطلاعه على أفكار آخرين ، ذلك أنه فى الحالة الثانية هذه ، ينتقى ويختار ما يشاء من الأفكار ، ومعيار الانتقاء والاختيار فكره هو ومعتقداته وتوجهاته ، وهذا ما حدث بالفعل ، فكم من آراء قرأتها ، فى التقارير السابقة قد طرحتها جانبا لأننى لم أكن مقتنعا بها ، ومهما قيل بأن هذا ما كان ينبى أن يحدث حيث من المفروض أننى لم أكن أكتب تقريرا «شخصيا» وإنما «قوميا» إلا أن الواقع يؤكد أنه يستحيل تنفيذ هذا ، فالإنسان لا يستطيع أن يتعرب من رؤيته الذاتية مهما حاول أن يكون مفكرا بعقول الآخرين .

ولعل هذا هو الذى يجعل الإنسان لا يقتنع بالتبرير الذى رد به الدكتور سرور على من انتقدوه – ومنهم كاتب هذه السطور – بأن التقرير لم يأخذ حقه من النقاش العام بين مختلف الهيئات والمؤسسات والاتجاهات مستندا بأنه أصلا إنما هو نتيجة اجتماعات ومؤتمرات سبقتها ، فهو حصيلة نقاش عام ..

ويصدد الاعداد للمؤتمر الذى ستعرض عليه الاستراتيجية، شكلت
تسع لجان، كان لكاتب هذه السطور شرف ترأس إحداها وهى الخاصة
بديموقراطية التعليم.

وتعكس إجراءات المؤتمر المشاركة صعوبة المشاركة (القومية)
الفعلية فى الحوار والنقاش، ذلك أن التقرير وزع على الناس فى المؤتمر
نفسه، وهو فى حجم كتاب يقع فى ٣٣٠ صفحة، دون أن تتاح لأحد
فرصة الاطلاع عليه ودراسته بتأن، الأمر الذى كان يحتاج معه إلى
التوزيع قبل انعقاد المؤتمر بعدة أيام. ومن هنا فقد كان ملاحظا أن
المحدثين يتحدثون فى مختلف قضايا ومشكلات التعليم فى مصر دون
أن يعرفوا ماذا جاء بشأنها فى الاستراتيجية، هذا من جانب.

ومن جانب آخر فإن المؤتمر عقد لمدة ثلاثة أيام فقط، استهلك يومه
الأول فى كلمات الافتتاح وإجراءاته فى نصفه الصباحى، أما الجزء
المسائى اليوم، فقد استهلك فى كلمات عامة من بعض ممثلى الأحزاب
والهيئات. ولم تكن هناك جلسات فى صباح اليوم الثالث، وكانت جلسته
المسائية لقراءة التوصيات وإلقاء الكلمات الختامية، أى أن المناقشات
خصص لها اليوم الثانى وحده !!

فإذا جئنا حتى لهذا اليوم الواحد، فسوف نجد أن تقسيم المؤتمر
لتسع لجان تجتمع معظمها فى وقت واحد فى الجلسة الصباحية
والأخرى فى جلسة ما بعد الغداء، جعل الحضور عاجزين عن متابعة
النقاش فى الموضوعات كلها، فمن يحضر مناقشات لجنة (إعداد المعلم)

مثلا ، لا يتمكن من متابعة مناقشات لجنة ديموقراطية التعليم، وهكذا الأمر في بقية اللجان الأخرى مما انتهى معه الأمر إلى أن ينحصر النقاش بالنسبة لكل قضية في عدد محدود لايزيد عن بضع عشرات، ثم إن صفة (القومية) التي وصف بها المؤتمر لم تكن وصفا دقيقا، ذلك أن (القومية) لا تتحقق بمجرد (حضور) عدد من الشخصيات من هيئات مختلفة، وإنما تتحقق بمشاركة هذه الهيئات بالفعل في صناعة الاستراتيجية وكتابتها، وهو الأمر الذي لم يحدث كما سبق أن بينا، بل إن لجنة التعليم بالحزب الوطني الحاكم لم تشارك في صياغة الاستراتيجية وكتابتها، وكان أمرا يدعو للسخرية، أن يوزع علي حاضري المؤتمر تقرير آخر يمثل وجهة نظر اللجنة، مع أن المفروض أن سياسة الوزير القائم بأمر التعليم تمثل سياسة الحزب، فإذا ما تذكرنا أن مسئول لجنة التعليم بالحزب كان هو الدكتور فتحي محمد علي الذي كان علي خلاف حاد مع الدكتور سرور، وكان الأول هو وزير التعليم العالي في الوزارة السابقة برئاسة علي لطفي، أدركنا تفسير ما حدث ! ومن الأمور العجيبة حقا مما شهدته بنفسى في اللجنة الى ترأسها فقد أثيرت قضية مجانية التعليم ومدارس اللغات لاتصمالمها الوثيق بديموقراطية التعليم، وكان معظم الحضور من أصحاب المدارس الخاصة وعدد من قيادات التعليم، فساد اتجاه مضاد للمجانية ومشجع لمدارس اللغات، مع وجود اتجاه آخر مخالف بحيث استحال الإجماع على توصية بعينها، فكان أن اكتفيت بالقول بأنه ظهر اتجاه يقول بكذا

واتجاه آخر مخالف يقول بكذا، وذلك بدلا من كتابة توصيات محددة، حتى إذا بدأنا نسمع إلى التوصيات فى الجلسة الختامية إذا بنى أسمع توصية تتحفظ على المجانية وأخرى تطالب بالتوسع فى مدارس اللغات مما يلقي بظلال من الشك حول الموضوع من حيث عدم الالتزام باتجاهات المناقشة، ولم تكن مسألة المجانية مثل ما هى اليوم قد أصبح هناك استعداد عام لمراجعتها، حتى أن المجلس القومى للتعليم فى ذلك العام كان قد كلف بعض أعضائه بمناقشة مسألة ترشيح المجانية، ثم رأى تأجيل الموضوع إلى أجل غير مسمى، لأنه كان ما يزال يشكل حساسية خاصة وتخشى مناقشته على المستوى العام فى اتجاه الحد من المجانية.

وعندما يرى الإنسان الاستراتيجية فى كتاب مطبوع فى بداية مؤتمر لمناقشتها، ثم يستمر هذا الكتاب المطبوع، لابد للمرء أن يتساءل، هيم إذن كان المؤتمر صحيح أنه ظهر كتاب آخر بعد ذلك بعامين عليه اسم الدكتور سرور باسم (تطوير التعليم فى مصر)، إلا أن ذلك لا يعنى أن تغييرا قد حدث نتيجة المؤتمر، وإنما لأن هناك تغييرات قد حدثت لم تكن الاستراتيجية قد جاءت بها مما كان محل انتقاد، فجاءت الطبعة الجديدة لتحتوى هذه التغييرات.

ولابد قبل الانتهاء من هذا الجزء من أن أشير إلى أن التقرير المطبوع عام ٨٧ لم يجيء نصا للمسودة التى كنت قد كتبتها خاصا بالتعليم ما قبل الجامعى، بل لقد أمسك الوزير بقلمه ليبدل ويغير وفقا

لرؤيته، وهذا بطبيعة الحال من حقه، فهو المسئول أمام المجتمع والقيادة السياسية عن السياسة العامة للتعليم وتطبيقها . ولا يعيبه بأى حال من الأحوال أن اعتمد على آخرين فى (الكتابة الأولى) فهكذا الأمر بالنسبة للقادة فى أغلب الأحوال لابد أن يعتمدوا على متخصصين يكتبون لهم التقارير والمذكرات والخطب التى يلقونها، فى ضوء أفكار رئيسية يحددونها للكاتب.

معالم الاستراتيجية :

عقد المؤتمر الخاص بالاستراتيجية تحت شعار (أمة لها مستقبل)، وكان ذلك بداية غير موفقة لأنها تثير تشككا فى (الفكر الحاكم) لحركة التطوير المبشر بها لما يحمله هذا الشعار من ثغرات لا تخفى على أحد، فهو يعكس (غورا قوميا) ليس له محل فى عمل طمى هام، ويتضح لنا هذا إذا قارناه بذلك العنوان الذى وضعتة اللجنة التى شكلت بالولايات المتحدة الأمريكية لبحث حال التعليم الأمريكى والكشف عن سلبياته لمدى بمقومات الصحة والعافية، فقد كان العنوان (أمة فى خطر)، انطلاقا من روح الواقعية والمكاشفة التى هى الخطوة الأولى السليمة على طريق الإصلاح والتطوير، وأمريكا هى التى نعلم من حيث القوة والتقدم والفنى والرفاهية، ولايشين المجتمع أبدا أن تذكر مشكلاته وسلبياته، إذ لا يخلو مجتمع فى الدنيا من مثل هذا، فما بالك بمجتمعنا - ومثله فى ذلك مثل كثير من مجتمعات العالم الثالث التى تنن تحت وطأة مظاهر متعددة من التخلف والمديونية؟ إنه لا يعيب الأمة أن تكون لها مشكلات

خطيرة، وإنما يعيبها أن تسكت عنها ولا تنهض لمواجهةها. هذا من ناحية.

ومن ناحية أخرى، فالشعار المطروح في مؤتمرنا فضفاض إلى درجة لا تجعله يشير إلى توجه بعينه يعين متخذ القرار علي تحديد مسارات العمل، فأن تكون أمتنا أمة له مستقبل، فذلك أمر بديهي، بل لا نريد أن نعمن في السخرية لدرجة أن نشير إلى أن كل كائن في هذه الدنيا، حتى الجماعات والحيوانات، لها مستقبل، إلا إذ كنا نستخدم المعنى الشعبي الشائع عندما نعجب بجهد فرد من الأفراد ونقول أن له مستقبلا ، قاصدين بذلك أنه سيفلح في مستقبل أيامه ، لكن هل يجوز أن تبني الشعارات الكبرى التي تظل عملا قوميا ضخما بمثل هذا المعنى الدارج الذي يحتمل اللبس ويسود الفهم؟

وإذا كان كل كائن له مستقبل، فإن المهم يصبح أبعد من ذلك، وهو تحديد اتجاه هذا المستقبل وامكانات الوصول إليه واحتمالات النجاح والفشل، وما لا يقل عن ذلك أهمية نوعية القوى التي ترسم معالم هذا المستقبل، وأي أهداف يسعى إليها وغير ذلك من محددات من شأنها أن تكسب الشعار المطروح جدية علمية، بغيرها، يصعب الإفادة منه على صعيد العمل والتطبيق.

نأتي بعد ذلك إلى بعض محتويات الاستراتيجية..

فبايها الأول يعرض في جزئه الأول لصورة بانورامية لبعض معالم التطور التاريخي للتعليم المصري، وفي جزئه الثاني لأهم المشكلات التي

تواجه التعليم في مصر أيا كانت مرحلته وأيا كان نوعه، وكان التقدير لهذا الجزء أنه يشكل المنطلق الاساسى للنظر فى مستقبل التعليم مثما يقتضى المنطق حتى فى أبسط الحالات التى نشاهدها على سبيل المثال عندما ذهب مريض إلى الطبيب أملا أن يشفيه ويصح بدنه، فلن يتأتى هذا إلا بالكشف أولا عن مظاهر الخلل والمرض، وتطوره (٢٥).

لكن المدهش حقا أن نرى هذا الجزء قد اختفى تماما فى الطبعة الجديدة عام ١٩٨٩، وكأن التحدث عن مشكلات التعليم يكون جائزا فى بداية العهد التعليمى، حيث تكون المسئولية حينئذ متعلقة بمن سبق، حتى إذا مرَّ عامان وأكثر يصبح التحدث عن المشكلات غير جائز لأنه قد يعنى توجيه أصبع الاتهام إلى القيادة القائمة بالتعليم، مع أن هذا الجزء كان من أكثر الأجزاء التى سعدت بتضمينها الاستراتيجية لما لها من دلالة من حيث المكافحة والمصارحة.

ولأن التعليم فى المجتمع المصرى يتحرك فى سياق مجتمعى عالمى بحكم موقع مصر الجغرافى ومركزها السياسى ومكانتها الحضارية، كان لابد من أن توضع أهم معالم المتغيرات المحلية والعالمية أمام صانع التطوير ورأسم سياسته (٢٦). لكن هذا الجزء الذى كان يحتل فى ٨٧ أربع وعشرين صفحة إذا بها تختصر إلى ما يقرب من سبع صفحات مع أن المتغيرات المحلية والعالمية كانت قد بدأت تشهد تحولات جذرية يكفى أن نشير إلى اثنين منها أولهما عودة العلاقات بين مصر والدول العربية مما لم نجد له أى انعكاس فى التفسيرات التى لحقت بتطوير

التعليم فى مصر، فى الوقت الذى كان هذا المتغير يعنى مزيدا من الريادة وما تقتضيه هذه الريادة من استيعاب لما جد على الساحة العربية المصرية.

أما المتغير الثانى فهو تلك الحركة الكاسحة التى بدأت فى بلدان المنظومة الاشتراكية الأوربية لتغير من التوجه الماركسى إلى التوجه الغربى الرأسمالى مما يعنى إعلانا بانتهاء حقبة هامة وخطيرة فى السياسة العالمية. صحيح أن الكتاب قد ظهر فى مستهل هذه الحركة من التغيير، لكن دعوة (البريسترويكا) والتوقعات التى أثارته كانت تملأ ساحة الفكر السياسى، والبصر السياسى فى مجال التعليم لابد أن يكون على درجة من حساسية التوقع بحيث لا يختلف من حركة التاريخ، حيث أن عملية التربية فى حد ذاتها تنشئة وأعداد للمواطن لعالم (الغد)، فكيف نحسن الإعداد لهذا الغد ونحن دائرين فى فلك أمور تجاوزتها أحداث التاريخ وحركة التطور الاجتماعى،

ولقد حددت الاستراتيجية أربعة أهداف للتعليم يجب أن يسمى إلى تحقيقها ألا وهى:

١ - التأكيد على بناء الشخصية المصرية القادرة على مواجهة المستقبل.

٢ - إقامة المجتمع المنتج.

٣ - تحقيق التنمية الشاملة.

٤ - إعداد جيل من العلماء.

والحق أن هذه الأهداف تحتاج إلى مناقشة وإلى وقفة:

أولا - فهي متداخلة تداخلا كبيرا، ذلك أن تحقيق التنمية الشاملة يعنى بالضرورة أن يكون المجتمع منتجا والعكس أيضا، إن اقامة المجتمع المنتج تعنى بالضرورة تحقيق التنمية الشاملة، فضلا عن أن هذا وذاك إنما يتم في عصرنا الحاضر بجهد العلماء بالدرجة الأولى.

ثانيا - إن الهدف الأول فيه إعادة لدعوات اقليمية كان لها سياقها التاريخي في أوائل القرن العشرين وبلغ ذروته منذ ثورة ١٩١٩ بفعل حركة التحرير التي سعت إلى التخلص من الاحتلال البريطاني، وفي وقت تهاوت فيه الدولة العثمانية التي كانت تظلل معظم الدول العربية والإسلامية ومنها مصر، فكان أن ظهرت الدعوة إلى (المصرية) و(مصر للمصريين) أي لا تكون تابعة لا لانتجلترا ولا لتركيا.

أما في المرحلة الحالية فقد تغير السياق التاريخي، وحل محله سياق آخر ينبغي فيه أن نؤكد على الذاتية العربية علي أن تكون هذه الذاتية هي المحور الأساسي، لا أن تجيء، كما جاءت في الاستراتيجية بصورة جزئية (٢٧).

إن هذه الذاتية العربية التي ينبغي أن تشكل محور التوجه التربوي أمر يجب أن نميزه عن (الوحدة السياسية) تلك الوحدة التي تثير مشاعر غير طيبة لدى كثيرين، لاكرها وإنما شعورا بالاحباط من خبرات سابقة، ونكاد نقول، وحالية.

ثالثا - أنه بينما تؤكد المقولة الأولى على (الشخصية المصرية)، إذا

ببقية الاهداف تبلغ درجة من العموم بحيث تستطيع أن تضعها أهدافا لأى مجتمع آخر، ومن المعروف بالنسبة للتعليم بالذات أنه أمر لا بد أن يتميز بالذاتية الثقافية القومية.

رابعا - إن الهدفين الثانى والثالث خروج بمهمة التربية عن نطاقها المحدد، وتحميلها ما لا طاقة لها به، فكل من إقامة المجتمع المنتج وتحقيق التنمية الشاملة إنما تشترك فى تحقيقهما قوى وعوامل متعددة، التعليم واحد منها، وإلا فماذا تستطيع قوة التعليم أن تفعل إذا كانت الإدارة متخلفة وفوضوية؟ وماذا يستطيع القائمون بأمر التعليم أن يفعلوا إذا كان النظام الاقتصادى مجهدا مثقلا بأعباء الديون؟ وماذا يستطيع التعليم أن يفعل إذا هبت أحداث سياسية أو حرب أو ما شابه هذا وذاك من متغيرات .. وهكذا ؟

وهنا نجىء إلى بند خطير للغاية جاء فى الاستراتيجية بمعنى، فإذا فى العام التالى يحمل خطوة خطيرة مضادة لهذا المعنى، فقد جاء ضمن المبادئ الدستورية لسياسة الدولة فى التعليم إشارة إلى الزامية التعليم الابتدائى وفقا للمادة ١٨ من الدستور، وأن الإلزام كان قاصرا على المرحلة الابتدائية، إلى أن أوصى مؤتمر اليونسكو فوزراء التربية والتعليم فى أفريقيا الذى انعقد فى لاجوس سنة ١٩٧٦ بمد فترة الإلزام حتى المرحلة الاعدادية، كما أوصى بذلك المجلس القومى للتعليم فى دورته الثالثة (١٩٧٦/٧٥) ، ثم جاء القانون رقم ١٣٩ لسنة ١٩٨١ بمد فترة الإلزام إلى التعليم الاهدائى بعد أن أصبح يَكُون مع التعليم

الابتدائي كيانا واحدا هو التعليم الأساسي.

هإذا كان القانون يحدد التعليم الابتدائي بأن مدته ٦ سنوات وأن الاعدادي مدته ٣ سنوات، فماذا يعني هذا مما يشير إلى التطور المحلي والعالمي؟ أن تكون مدة التعليم الأساسي المشكل لفترة الالتزام تسع سنوات. لم تأت اشارة واحدة إلى إنقاص هذه الفترة، لكن في العام التالي مباشرة، وفي يونية عام ١٩٨٨ صدر قانون بانقاص مدة هذا التعليم سنة ليصبح ثمانى سنوات . ولسنا في مجال مناقشة الأسس والمبررات التي قام عليها هذا الخفض، فتلك قضية أخرى ناقشناها نحن عدة مرات (٢٩) . وانما يكفى هنا أن ننبه إلى أن الاستراتيجية إذا كانت وظيفتها هي رسم الخطوط المستقبلية للتعليم، فكيف يحدث بعد عام واحد مثل هذا التغيير الكبير الذي لم يرد ذكره من قبل؟ إننا نكتفى هنا بالاشارة إلى آخر تصريح أدلى به وزير التعليم العالي الدكتور حسين كامل بهاء الدين نشره رفعت فياض بأخبار اليوم حيث جاء (٣٠) فيه: إن أساتذة جامعة بيروت العربية ذكروا للوزير أن اختصار مرحلة التعليم الاساسى سنة كاملة «كان خطأ كبيرا وكارثة بكل المعانى». وكان رد الوزير غير ناف لهذا الوصف، واكتفى بالقول بأن ذلك قد أصبح واقعا لابد من التعامل معه، وأنه سبب مشكلات للوزارة تعمل على مواجهتها، وخاصة بالنسبة لما أصبح يسمى (بالدفعة المزبوجة) حيث استقبل الصف الأول الاعدادي بضعتين مرة واحدة، إحداهما القادمة من الصف الخامس والثانية من السادس.

لكن وزير التعليم (سرور) أشار في التقرير الثانى (١٩٨٩) إلى قضية تخفيض سلم التعليم ولانزيد فيما سبق أن قلناه فى مواقع عدة غير هذا الكتاب، إلا ما يأتى:

١ - إن مدرسة مدينة نصر البوايتكنيكية ذات الثمان سنوات كانت ذات طبيعة خاصة تطبق فيها صيغة بعينها من التعليم فى ألمانيا الشرقية (قبل التوحيد) سنة ١٩٧٢ ولايمكن فى التجريب التربوى الاعتماد على تجربة مدرسة واحدة لتعميم النتيجة على آلاف المدارس خاصة وإن هذه التجربة (أجنبية) (٣١).

٢ - إن تركيز التقرير على مجموعة من الدراسات الأجنبية ذهبت إلى أن زمن التحصيل ليس مكافئاً دائماً لكم المعلومات المحصلة، فضلاً عن نوعها ، إنما هو تركيز على أمر معروف وشائع، فمن الممكن أن يحصل إنسان فى خمس سنوات ما يمكن تحصيله فى ست، لكن هذه الدراسات نفسها وغيرها تربط ذلك بجملة من الشروط والمواصفات ليست متاحة بكل أسف فى تعليمنا، وبالتالى تصبح القضية أشبه بأن نقول لشخص أنه يمكنه أن يسافر لدراسة الدكتوراه فى فرنسا، إذا كان قد انتهى من الليسانس أو البكالوريوس ، وإذا تعلم الفرنسية، وإذا .. وإذا .. من الشروط ففهم من كل ذلك أن يسافر على الفور دون التحقق أولاً من كل المواصفات والشروط !

منطلقات الاستراتيجية ومحاورها : أما المنطلقات فقد قصد بها مجموعة من الأفكار الأساسية التى تبدو ركيزة لابد منها فى

سياسة التطوير . وهذه المنطلقات تكرر لبعض ما تردده العلوم التربوية، مثل: شمولية التطوير/ قوميته/ التنسيق بين القطاعات/ التعلم المتكامل/ التعلم الذاتي/ التجريب التربوي/ البحث التربوي/ المرونة/ قومية العمل/ نحو محور الأمية/ التنبؤ التربوي/ تعليم الكبار/ تنويع البنى التربوية/ عدم ربط العمل بالشهادة.

أما محاور الاستراتيجية، فسوف ننتقي من بعضها نقاطا أربعا نقول شيئا مختلفا إلى حد ما عما جاء في تقارير ومشاريع سابقة.

وعلى سبيل المثال، فقد جاء فيما يتصل بـ «زيادة فعاليةديموقراطية التعليم» إن ظاهرة الدروس الخصوصية تعد تهديدا حقيقيا لهذه الديموقراطية، وأن مواجهتها تحتاج إلى اتخاذ عدد من الاجراءات يكون في مقدمتها : (٣٢).

- رفع المستوى المادى للمعلم.

- تجميد المعلمين الذين اعتانوا اعطاء الدروس الخصوصية وعدم ترقيتهم إلى الوظائف الأعلى.

- الحد من كثافة الفصول حتى يتلقى التلاميذ أكبر قدر من التعليم.

- تدريب التلاميذ على التعلم الذاتى والاعتماد على النفس.

- استخدام الوسائل التعليمية الحديثة لاسيما أشرطة الفيديو في المدارس لإعطاء التلاميذ دروس التقوية من خلالها.

- تقليل درجة أعمال السنة للحيلولة نون استخدامها كوسيلة

الضغط غير المشروع على التلميذ.

- تعديل نظام الالتحاق لكي يتيح اختبار الطالب والتلميذ في قدرته على الفهم والابتكار بدلا من الاستيعاب والحفظ.

- الالتزام بالآ يقل العام الدراسي عن ثمانية أشهر بأى حال من الأحوال حتى يمكن تغطية المناهج والاستفادة من المراجعات.

- تكثيف البرامج التعليمية بأجهزة الإعلام وزيادة الوقت المخصص لها بحيث تشمل جميع المراحل التعليمية بما فيها سنوات النقل، مع التأكيد على تخصيص قناة للتلفزيون للبرامج التعليمية.

والتأمل في هذه المقترحات يجد أن الكم الأكبر منها يستحيل تنفيذه في ظل الظروف الاقتصادية القائمة، مثل ما جاء خاصا بالمرتببات، والوسائل الحديثة وكثافة الفصول، لكن هناك بعض آخر يمكن بالفعل تنفيذه.

ومما جاء متصلا بالتوسع في التعليم الفني ورفع مستواه، نجد من الأفكار الجدير التنويه بها :

- اعتبار المدرسة الفنية وحدة تعليمية انتاجية: (٣٣): إذ يمكن من خلال ربط التعليم الفني بمواقع الانتاج اعتبار المدرسة الفنية وحدة انتاج في الموقع تقوم بالتعليم والانتاج في ذات الوقت، ويتطلب ذلك أن تقدم مواقع الانتاج كل المستلزمات والأجهزة الفنية، حتى يتعلم عليها الطلاب مقابل الاستفادة من انتاجهم بعد دفع أجر متوسط لهم مقابل هذا الانتاج، في هذه الحالة يحدث تبادل فعال في الفائدة، ما بين تلميذ

يتعلم وينتج ، وبين مؤسسة تسهم فى التعليم وتستفيد من الانتاج .
- وإذا نظرنا إلى الوضع الحالى من حيث الإدارة والاشرافه فإننا نجد أنفسنا أمام مجلسين عالين، الأول هو المجلس الأعلى للتعليم قبل الجامعى، ويتفرع منه مجلس نوى للتعليم الفنى، والثانى هو المجلس الأعلى للمعاهد يبحث أمور التعليم الفنى الذى تنهض به المعاهد الفنية المتوسطة والعالية.

ولم يكن هناك معنى لهذا التمييز بين تعليم فنى تتولاه المدارس وتعليم فنى تتولاه المعاهد، فكل من الاثنين لابد أن يخضع لسياسة واحدة واستراتيجية واحدة، ولا يتسنى ذلك إلا بخضوع التعليم الفنى بنوعيه وكذا التدريب الفنى إلى مجلس أعلى واحد يهيمن على شئونه، ولايكفى ذلك ما لم يكن هذا المجلس مزودا بهيئة فنية وأجهزة تعمل على مده بالمعلومات والأفكار المطلوبة. وضمائنا لفعالية هذا المجلس، اقترحت الاستراتيجية أن تكون له شخصية اعتبارية فى إطار وزارة التعليم. وفيما يتصل بالتعليم الجامعى من حيث معلمه، نجد مما يستحق التنويه: (٢٤).

- لايجوز أن يقتصر تقييم أداء هيئة التدريس على مجرد تقديم البحوث ، بل يجب النظر أيضا إلى دوره كمعلم ورائد، وهو ما يبنى فى أدائه لمختلف واجباته الجامعية ونشاطه العلمى والاجتماعى، وقد أشار تقرير مجلس الشورى بحق فى تقريره عن الجامعات المصرية، إلى أن التطبيق الفعلى لهذه الشروط - وبخاصة فيما يتعلق بتقويم الأداء -

يشوبه غير قليل من التساهل، وربما كان سببه أن القانون واللائحة التنفيذية أخفلا تفصيل الإجراءات الواجب اتباعها لتقويم أداء أعضاء هيئة التدريس لواجباتهم الجامعية ومعايير ذلك التقويم.

- يجب تقييم الكتاب الجامعي بواسطة لجان علمية جامعية قبل اعتماده من الكلية. وإذا كان من حق عضو هيئة التدريس أن ينشر ما يشاء من أبحاثه، فإنه من حق الجامعة أن تطمئن إلى المستوى العلمي لما يقرر على أبحاثها من الطلاب من كتب جامعية ألفها غير الأساتذة أو الأساتذة المساعدين تؤثر في مستواهم الجامعي. ويحول تطبيق هذا المبدأ نون تأليف الكتاب أثناء تدريسه، مما يؤدى إلى تأخير طبعه والتأثير فى مستوى استيعابه بواسطة الطلاب. ويجب ألا ننسى واقع الجامعة وما يشهده من ازدهار المدرجات، الأمر الذى يحول نون الاعتماد الكلى على المحاضرة، ويجب أيضا ألا ننسى واقع المكتبات الجامعية التى لاتوفر العدد الكافى للمراجع أمام الأعداد الكبيرة من الطلاب.

ومن حيث قضية (التمويل)، الصخرة الشيطانية التى تتحطم عليها الكثير من آمال التطوير وطموحاته، فقد ناقشت الاستراتيجية عددا من جوانبها وفى مقدمتها مجانية التعليم وما تقوم عليه من مبررات. إلا أن هناك حقيقة لا بد من التصب لها، فإذا كان التمويل يتزايد بالفعل عاما بعد عام وبمعدلات كبيرة، إلا أنه لا يمكن مضاعفة هذا التمويل لمواجهة الطموحات التى تقتضيها استراتيجية تطوير التعليم، لما يمثل من عبء

اقتصادي كبير. هذا بالإضافة إلى أن تطوير التعليم من حيث الكم والكيف يقتضى مضاعفة الامكانيات المادية للمؤسسات التعليمية حتى يمكنها القيام بالدور المطلوب منها (٣٥).

وبناء على ما يساق من مبررات مجانية التعليم، يجب أن يتم تمويل التعليم بعيدا عن المساس بها . وتذهب الاستراتيجية، إلى أنه، مع ذلك، فقط لوحظ أن فتح أبواب التعليم المجاني سوف يزيد من الضغط على مؤسسات التعليم، وأن الفنى هو الذى يستفيد من هذه المجانية لأنه قادر على أن يوفر تعليمًا أفضل لأبنائه، بخلاف الفقير الذى قد لا يجد مكانا للتعليم أمام الضغط على المؤسسات التعليمية ذات الأماكن المحدودة. هذا بالإضافة إلى أن اشتراك الفنى مع الفقير فى الاستفادة بمجانية التعليم قد أدى إلى عدم فعالية التعليم بالنسبة إلى الفقير نظرا إلى أن عدم كفاءة التمويل قد أدى إلى عدم كفاءة مستوى التعليم فى ذات الوقت . وهذا الوضع يربط مسؤولية على المجتمع بحكم التضامن الاجتماعى بين أفرادهِ.

وإن مسؤولية المجتمع من تدبير موارد التعليم ومضاعفتها لتحقيق أكبر قدر من الكفاءة التعليمية يجب أن يمارسها من خلال عدة تدابير أهمها : (٣٦).

١- إنشاء صندوق تمويل التعليم من خارج الميزانية فى كل محافظة ويستمد هذا الصندوق مصادره من التبرعات، وهائد الاستثمار الذى يمكن أن يقوم به الصندوق، ومن الرسوم والضرائب غير المباشرة التى

يجب فرضها لصالح التعليم، فلا بد من استحداث ضريبة (تعليم)، تعود حصيلتها لصالح التعليم، وهذه الضريبة يتحملها أفراد المجتمع بوصفه المستفيد الحقيقي من التعليم.

٢ - يجب إلزام جميع أصحاب المدارس الخاصة بدفع ضريبة تعليم إذا كانت قيمة المصروفات الإجمالية التي تتلقاها من أولياء الأمور (شاملة نفقات الاوتوبيس) تزيد عن خمسمائة جنيه شهريا، ومهما ترتب على هذا الإلزام من احتمال مضاعفة الرسوم الدراسية في المدارس الخاصة، فإن تحمل أولياء الأمور القادرين هذا العبء الإضافي يقتضيه واجب التضامن الاجتماعي، فانه مما يبعث على السخرية أن تعمل مصروفات بعض مدارس الحضنة إلى ما يزيد عن ألف جنيه بينما لا تتقاضى الجامعات سوى مقابل خدمات اضافية في حدود خمسة جنيهات !!

٣ - يجب على الجامعة إنشاء صندوق خاص بتمويل التعليم من خارج الموازنة يعتمد في تمويله على التبرعات المقدمة من الخريجين والرسوم المقررة على أفراد المجتمع من أجل التعليم ويجدر أن يشكل في كل محافظة مجلس أمناء من أصحاب النفوذ والخبرة للتشاور حول أساليب تمويل التعليم خارج الموازنة.

وبالنسبة لشهادة الثانوية العامة ونظام الدراسة فيها ، فقد وجهت الاستراتيجية عدة انتقادات للوضع القائم، واقترحت أن يسير تطوير هذا وفقا لما يلي : (٣٧).

١ - العدول عن نظام التشعيب، وهو ما أوصى به المجلس القومى للتعليم فى دورته الثالثة عشر فى يونيه ١٩٨٦، وقد بحث المجلس الأعلى للتعليم قبل الجامعى هذه التوصية. ورغم إيمانه بسلامتها أخذ حلا وسطا وهو التشعيب فى الصف الثالث فقط، واضعا فى ذهنه صعوبة توفير الامكانيات لتطبيق توصية المجلس القومى للتعليم. إلا أن الاستراتيجية فى مقام تحديد محاورها، شددت على ألا تقتيد بعامل توفير الامكانيات، وأن تضع المبادئ التى يجب أن تحقق، ثم توفر الامكانيات لإعمال هذه المبادئ، ولهذا فإن المحور الاستراتيجى الذى له الأولوية هو إلغاء التشعيب كلية، اكتفاء بالاختيار بين المواد فى الصف الثالث.

٢ - تكون الدراسة فى الصنفين الأول والثانى موحدة وشاملة لجميع المواد واللغات، مع إدخال المواد ذات الطابع العملى والتطبيقى، والعناية بتدريس المجالات العملية والفنية.

٣ - يراعى انتقاء الطلاب المتفوقين وفقا لمعايير موضوعية ووضعهم فى فصول خاصة لمتابعة تفوقهم وتنميتة.

٤ - تكون الدراسة فى الصف الثالث اختيارية، ويحل نظام الاختيار محل نظام التشعيب، ويوجه الطالب فى الاختيار الذى يريد انتهائه بعد التخرج، وفقا للمواد المؤهلة لدخول الكليات الجامعية، فالطالب الذى يريد الالتحاق بكلية الطب مثلا، سوف يراعى اختيار المواد المؤهلة للالتحاق بهذه الكلية، وهكذا.

٥ - تجرى دراسات اختيارية ذات مستوى رفيع بين المواد، ويراد بالمستوى الرفيع هنا ليس ازدياد حجم المادة، وإنما التعمق فيها، وهذه الدراسات مسموح بها لكل من الطلاب المتفوقين والطلاب العاديين سواء بسواء.

أما بالنسبة لشهادة الثانوية العامة، فيبدو أن الدكتور سرور، قد أعجبه نظام شهادة امتحان الثانوية بانجلترا فلراد أن ينقله إلى مصر، ومن هنا فقد ضمن الاستراتيجية اقتراحا يميز بين شهادتين:

١ - شهادة الثانوية العامة «المؤهلة»، وتكون هي الشهادة المعتمدة للالتحاق بالجامعات، ويشترط فيها أن يؤدي الطالب الامتحان في المواد المؤهلة التي يحدده المجلس الأعلى للجامعات وذلك على «المستوى الرفيع». وهذا المستوى ينعكس في عمق المقرر، وفي نوع الأسئلة فهي كلها موجهة للطالب المتميز.

ويجب تهيئة المناخ للطلبة المتفوقين للحصول على هذه الشهادة، وبتخصيص فصول لهم منذ الصف الأول في التعليم الثانوي، وتهيئة أفضل المعلمين لهم في المواد المؤهلة. هذا مع السماح للطلبة العاديين بالالتحاق بفصول المتفوقين إذا أثبتوا جدارتهم في الامتحان، ولا يقتصر التقدم للامتحان على طلاب فصول المتفوقين وحدهم، وإنما الباب فيها مفتوح أمام الجميع.

وهنا نلاحظ أن امتحان المواد على المستوى الرفيع لا يكون لتحسين المجموع، كما هو الوضع الحالي، وإنما يكون شرطاً للحصول على هذا

النوع من شهادة. ويتم الاختيار بين الطلاب وفقا للمجموع الكلى لدرجاتهم.

٢ - شهادة الثانوية العامة: وهى لا تؤهل صاحبها للالتحاق بالجامعة ولكنها تؤهله للالتحاق بالمعاهد الفنية المتوسطة أو العالية، ويمكن لصاحبها أن يؤدى امتحان قبول فى المعاهد العليا التى تشترط اختبارا خاصا فى القدرات، أو أن يلجأ إلى الحياة العملية اعتمادا على المهارة التى تعلمها من المواد العملية أو استكمال دراسته فى مراكز التدريب، وهذه الشهادة لا تتطلب فى صاحبها أن يؤدى امتحانا على المستوى الرفيع فى المواد المؤهلة وإنما يؤدى امتحانا عاديا فى المواد التى يدرسها طبقا لمستوى الطالب المتوسط.

ويمكن للطالب الذى يحصل على هذه الشهادة أن يتقدم فى العام التالى مباشرة للامتحان فى المواد المؤهلة طبقا للمستوى الرفيع، لكن يتمكن من الالتحاق بالجامعة، ويسقط حقه فى ذلك إذا تأخر عن التقدم للامتحان فى خلال العام التالى لحصوله على شهادة الثانوية العامة.

ولقد طبق الجزء الخاص بنظام الدراسة من حيث التشجيع، لكن الوزارة عندما جاء عام ١٩٩١ لتنفذ فيه موضوع المواد المؤهلة اكتشفت صعابا وعقبات متعددة أشارت إليها الصحف فى حينها اضطرت الدكتور حسين كامل بهاء الدين أن يؤجل تطبيقها حتى يتم النظر فى حل لمثل هذه العقبات، فمصر جزء من أمة عربية يربط بين جامعاتها اتحاد للجامعات وضع أسسا لمعادلة الثانوية، فماذا يكون الأمر بالنسبة

لنوعين منها يكونا في مصر وهو الأمر الذي لم يحدث بالنسبة لأية دولة عربية ؟ وماذا يفعل صاحب الثانوية العادية في (الحياة)، ومن المعروف جيدا أن الدراسة الثانوية العامة لا تؤهل لأى شىء فيها ؟ إن ما يقال من دراسات عملية ليس صحيحا في التطبيق وأن وجد فهو شكلى.

وغنى عن البيان أن التمييز داخل التعليم الثانوى العام بين نوع عادى ونوع «متميز» سوف يشعل نيران الدروس الخصوصية أكثر مما هى مشتتة، والأخطر من ذلك انه قد يعزز الفروق والتمييزات الاجتماعية، حيث أن التفوق الدراسى الآن لايعتمد بالدرجة الأولى على القدرة العقلية وحدها ومقدار التمكن المعرفى من العلوم المقررة، وإنما على قدرة الطالب، وبمعنى أصبح، قدرة أسرة الطالب على أن تحشد له عددا من المدرسين الخصوصيين مادامت أوضاع المدارس قد أعجزتها عن أن تقوم بالفعل بالتعليم الجاد.

وفى مجال تطوير التعليم العالى، نجد عددا من الأفكار، لعل أبرزها ما جاء خاصا بتنويع أنماط الجامعات حتى لاينزل أسرى النمط التقليدى الحالى. وفى هذا المقام اقترحت الاستراتيجية مايلى (٢٨):

١ - إقامة جامعات نوعية تتميز فى مجالات معينة من التخصص لخدمة نشاطات استراتيجية فى مجالات التنمية الشاملة، مثل ايجاد جامعة تتميز بالتنمية الزراعية، وأخرى بالتنمية الصناعية... إلخ، وذلك بدلا من أن تكون هذه التخصصات متكررة وغير متماسكة ومتناثرة ولا يتوافر فيها المستوى المطلوب سواء للباحثين أو للطلاب لسبب ضعف

مواردها ومكانياتها .

٢ - العمل على انشاء كليات متخصصة داخل الجامعة تتولى تمويلها مؤسسات الإنتاج المرتبطة بمجالات عملها، مثل انشاء كلية لهندسة البتروكيماويات، أو كلية للمعادن ترتبط بشركة الحديد والصلب، أو كلية لصناعة الالكترونيات ترتبط بمصانع الالكترونيات.. وميزة انشاء هذه الكليات المتخصصة توافر التمويل الجيد، وإمكان إمداد الطلاب داخل المصانع وتسهيل إجراء البحث العلمى التطبيقي.

وفى التقرير المعنون بـ (تطوير التعليم فى مصر) ١٩٨٩، نلاحظ أنه قاصر على التعليم قبل الجامعى، وهو ينحو إلى إيراد ما أنجزته وزارة التعليم بصدد بعض صور التطوير التى يشر بها الدكتور سرور.

الشوامس

- ١ - مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية بالأهرام : التقرير الاستراتيجى العربى، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣١٩ .
- ٢ - المرجع السابق ، ص ٣١٧ .
- ٣ - المرجع السابق ، ص ٣١٨ .
- ٤ - إبراهيم العيسوى : المأزق والمخرج، أزمة الاقتصاد المصرى وسبل مواجهتها، القاهرة ، شركة الأمل للطباعة ، ١٩٨٧، ص ٣٩
- ٥ - محمود عبد الفضيل : الخديعة المالية الكبرى، القاهرة، دار المستقبل العربى، ١٩٨٩ ، ص ١١ .
- ٦ - المرجع السابق، ص ١٢ .
- ٧ - منى قاسم : العاملون فى الخارج بين الضياع والتنظيم، القاهرة ، كتاب الأهرام الاقتصادى، يناير ١٩٩٠، ص ٣٤ .
- ٨ - المرجع السابق، نفس الصفحة.
- ٩ - حازم الببلاوى : محنة الاقتصاد والاقتصاديين، القاهرة، دار الشروق، ١٩٨٩، ص ١٤٢ .
- ١٠ - المصدر السابق، ص ١٤٣ .
- ١١ - جلال أمين : الاقتصاد والسياسة والمجتمع فى مصر الانفتاح، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٨٤، ٨٦ .

- ١٢ - سعد الدين إبراهيم : مصر تراجع نفسها، القاهرة، دار المستقبل العربى، ١٩٨٢ ص ٢١٦ .
- ١٣ - المرجع السابق، ص ٢٢١ .
- ١٤ - أحمد كمال أبوالمجد : حوار لا مواجهة، الكويت، كتاب العربى، ابريل ١٩٨٥، ص ١٨٤ .
- ١٥ - وزارة التربية والتعليم : تطوير وتحديث التعليم فى مصر، سياسته وخطته وبرامج تحقيقه، القاهرة ، يوليو ١٩٨٠، ص ٢٣ .
- ١٦ - المرجع السابق ، ص ٣٣ .
- ١٧ - وزارة التربية والتعليم : السياسة التعليمية فى مصر، القاهرة، يوليو ١٩٨٥، ص ٧
- ١٨ - المرجع السابق ، ص ١٧ .
- ١٩ - المرجع السابق ، ص ٢٢ .
- ٢٠ - المرجع السابق ، ص ٢٧ .
- ٢١ - المرجع السابق ، ص ٣٥ .
- ٢٢ - المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- ٢٣ - المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- ٢٤ - المرجع السابق ، ص ٥٣ .
- ٢٥ - أحمد فتحى سرور : استراتيحية تطوير التعليم فى مصر، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٧، ص ٩ - ٤٨ .
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ٥٩ ، ٨٤ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص ٩٤ .

- ٢٨ - المرجع السابق ، ص ٨٩ ، ١٦٠ .
- ٢٩ - سميد إسماعيل على : هموم التعليم المصرى، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٨٩ .
- ٣٠ - أخبار اليوم فى ١١/٢/١٩٩١ .
- ٣١ - أحمد فتحى سرور : تطوير التعليم فى مصر، سياسته واستراتيجيته وخطة تنفيذه، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٨٩، ص ١٢٤ .
- ٣٢ - استراتيجية تطوير التعليم فى مصر ص ١٢٧ .
- ٣٣ - المرجع السابق ، ص ١٣٤ .
- ٣٤ - المرجع السابق ، ص ١٤٢ .
- ٣٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٦ .
- ٣٦ - المرجع السابق ، ص ١٤٧ .
- ٣٧ - المرجع السابق ، ص ١٧٢ .
- ٣٨ - المرجع السابق ، ص ١٨١ .

الفصل الثامن

وماذا بعد ؟

... هكذا جاءت مسيرة تطوير التعليم فى مصر واصلاحه، قصة طويلة حقا تمتد على وجه التقريب بامتداد تاريخ مصر الحديثة ، وهى فى طورها تعتبر مرآة حقيقية للأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية لهذا البلد، إن خيرا فخييرا وإن شرا فشرأ . لقد أكثر الناس، علماء ومفكرين وباحثين من القول بأن التعليم هو أداة اصلاح المجتمع وتطويره، ثم إذا بنا، من خلال هذه المسيرة، نتبين، أن التعليم كان ضحية كبرى لعوامل وقوى أخرى أكبر منه وأعتى أعجزته فى كثير من الأحيان عن أن يقوم بدوره المنوط به فى التطوير الاجتماعى .

كم من مشروعات وتقارير وتجارب واستراتيجيات ترسم وتخطط وتملا القلوب أملا وتطلعا الى غد أفضل ، فإذا بالتقلبات السياسية والأعاصير الحربية والتغيرات اللامنتظية هنا وهناك، والزلازل الاقتصادية تجيء طيرا أبابيل لترمى تطوير التعليم بحجارة من سجيل فتجعله كعصف مأكول !!

وإذا كانت الصفحات السابقة قد نطقت بالكثير من الدلالات

والمعانى، لكننا نظل فى حاجة ماسة الى (التجميع).. تجميع الرؤى وتجميع الخطوط العامة والعوامل الرئيسية حتى نستطيع أن نتلمس خطى المستقبل، فهكذا تجيء حكمة (التاريخ) .. إنها ليست مجرد (حكاية) نتسلى بها، وإنما هى عملية استعادة، فى الذاكرة وعلى الورق لمسار الوقائع بالأمس حتى نهتدي بما نلاحظه على هذه المسيرة ونحن نخطط لليوم ونحلم بالغد .

وإذا كانت هذه القصة قد طالت بالفعل، فإن (التوقع) يجيء بقدر هذا الطول.. يجيء انتظارا لبناء ضخم شاقق.. لكن التأمل السريع فى (واقع) التعليم المصرى المعاصر لابد أن يصيبنا بصدمة شديدة، لا لشيء إلا لهذا السبب الأساسى.. الجهود الطويلة والمسيرة الشاقة، فهل بعد كل هذا نجىء لنجد فصولا مكتظة بتلاميذ يجيئون لمجرد إثبات الحضور، ثم يتلقون واجب التعلم والتعليم فى (التعليم الموازى).. فى البيوت دروسا خصوصية، أو فى المدرسة نفسها تحت مسمى (مجموعات التقوية) ، ولنجد مئات الألوف من الخريجين متعلمين، وترتفع نسبة التعلل بينهم كثيرا عن نسبة التعلل بين من لم يتركوا أبواب التعليم.. إلى غير ذلك من سلبيات وثغرات وعلل مهلكة لتعليم يراد منه أن ينهض بأمة عريقة عظيمة بينما هو نفسه يحتاج الي من يقوم بإنهاضه من حالة عجز أصبح يعاني منها،

لن يخفيها أبدا أن نصدر البيانات والتصريحات بغير ذلك ،
فما من بيت من بيوت مصر إلا ولديه (البيان العملى) دون حاجة
الى من يعلم بواقع التعليم .

وقبل أن نعرض على الصفحات التالية عددا من الدلالات
التي نستطيع أن نخرج بها تفسيرا لعدم وصول مسيرة التطوير
الى ما كنا نحلم به ونرجوه، لابد من التنبيه الى أننا نكاد نقصر
هذه الدلالات على التاريخ التعليمى لتطوير التعليم فى العصر
الحديث ، وهكذا تجيء مثل هذه الأفكار التالية :

١ - ردود فعل لحركة خارجية :

فالملاحظ على كثير من حركات التطوير فى التعليم، أنها -
غالباً - كانت (رجع صدئ) لما يحدث فى الخارج فى البلدان
الأجنبية من حركات تطوير وتجارب. إن التجاوب مع ما يحدث
فى الخارج من خبرات وتجارب لا يمكن أن يكون عيباً فى حد
ذاته، بل ربما أخذ على أنه دليل تقدم ومؤشرا على العصرية،
ومظهرا لعقلية متفتحة تتطلع الى الجديد وترنو اليه ولا تحبس
نفسها فى شرنقة الماضى، ولا تقع أسيرة حاضره.. لكن ما
يمكن أن يكون عيباً هو أن صفة (الدوام) وأيضاً (الاستمرار)
هى الغالبة بحيث يقر فى الذهن أننا نفتقد عنصر المبادرة
والمبادرة ، وأننا مجرد (كورس) فى فريق التربية العالمى يقتصر

دورنا فيه على مجرد ترديد وتكرار ما يقولون.. عيوننا على يد
(المايسترو) لا تستطيع إلا أن تفعل ما يشير به .

هذا بالإضافة الى أن مايقومون به من إصلاحات وتطوير في
البلدان الأخرى، انما يجيء بطبيعة الحال استجابة لمشكلات
يعانيها المجتمع القائم هناك، ومهما رفعنا شعار التفاهم العالمى،
ووحدة الانسانية ، إلا أننا لا نستطيع أن نغض الطرف عن
(خصوصية) كل مجتمع، تلك الخصوصية التى تجعل بعض
مشكلاته في الاطار العام متشابهة مع ما في غيره ، لكنه عند
التحليل العلمى، لا يمكن أن نتخطى عن التضاريس الداخلية
والتفاصيل الخاصة التى تؤكد بالتالى أن الحلول لا بد وأن
(تفصل) لا أن تجيء (جاهزة) .

انها حقا ليست مجرد قضية خاصة بالتعليم ، ولكنها قضية
فكرية خاصة بمنطق التفكير ومنهج الثقافة فى التعامل دائما مع
(الوافد) من العناصر الفكرية والثقافية الخارجية، فمثل هذا
التعامل يحتاج الى مهارة خاصة تستطيع أن تدقق بحساسية
هائلة بين ما يمكن أن يؤخذ وما يمكن أن يترك ، وبأى قدر؟
وفى أى مجال؟ ومتى؟ وكيف يمكن أن تحدث عملية تمازج
واندماج كيميائى بين (الموردوث) أو (القائم) وبين هذا القادم أو
(الوافد)، وإذا كان علينا أن نعترف بأن الأمم ، وهى بسبيلها

الى نفخ غبار التخلف والأخذ بأسباب النهضة غالبا ما تبدأ خطواتها بالاعتباس والترجمة والنقل، إلا أن علينا أن نعترف أيضا بأن الطريق قد طال بنا في هذا أكثر من اللازم.. لقد بدأناه منذ عهد محمد على الذى مر عليه الآن ما يقرب من قرنين من الزمان ، ومع ذلك فما زلنا نفعل نفس الشيء ، وإن كنا بطبيعة الحال نختلف بعض الشيء، لكن الاختلاف طفيف، لا ينبىء بوضوح ببروز (الذاتية الثقافية) ، المصرية ، بصفة عامة والهوية التربوية بصفة خاصة للتعليم المصرى .

٢ - غياب الفلسفة التعليمية :

وربما تكون الملاحظة السابقة نتيجة ضرورية تلزم عن الملاحظة الحالية، فعندما لا يكون للماء السائر على الأرض مجرى محدد واضح وعميق، تستطيع هبات الرياح أن توجه مسار الماء الى يمين أو الى يسار، توقفه أحيانا وتعذب فيه الحركة أحيانا أخرى. وبمعنى آخر، فإن الملاحظة الدقيقة لتطور التعليم في مصر، توقفنا على أنه افتقد الفلسفة الواضحة ، والعقيدة المتبلورة فى كثير من العهود ، التى هى - أى الفلسفة بمثابة ذلك الخيط الذى يربط بين حبات العقد بدلا من أن تتبعثر وتتناثر .

وكما أن للانسان عقله يوجهه ويرسم له مسارات السير

بحيث إذا اختلف سلوك الانسان، وفقدت الشخصية وحدتها، فلا بد أن يكون للتعليم عقل، والعقل هنا هو فلسفة التعليم ونظريته التي تشكل لحة شخصيته وسداها .

إننا لا نستطيع أن ننكر بأى حال من الأحوال أن تاريخ التعليم فى مصر قد شهد ظهور هذه الفلسفة كما رأينا عندما تولى طه حسين وزارة المعارف ، وعندما كان يتولاها أحمد نجيب الهملاى، وكذلك فى عهد اسماعيل القبانى ، ومن قبل هؤلاء جميعا، على مبارك ، لكن العيب فيها أنها كانت تظهر (أحيانا) ، بينما سلامة خطى التعليم تقتضى أن تكون (دائما) ، أو على الأقل (غالبا) . كذلك فإنها كانت تحمل طابعا شخصيا يتمثل فى شخصية الوزير بحيث تظهر بمجئته وتروح بذهابه. بالإضافة الى ما بين هذه الشخصية وتلك من تناقضات فكرية معروفة يؤدى وقوع التعليم تحت سيطرتها فى فترات متناوبة الى خلطة وحيرة تصيب الناس بالدوار وبحيث تجعل الكثيرين يتمنون أن لو لم تكن لهم فلسفة .

لكننا من ناحية أخرى لا نستطيع أن نحمل التعليم وحده المسئولية فى ذلك ، فلسفة التعليم من المفروض أن تستمد من فلسفة عامة يسير عليها المجتمع، وهذه الفلسفة الأم، كانت هى الغائب الأساسى فى كثير من الفترات.. ومع ذلك فمن الغريب

حقا رغم تلك الحقيقة القائلة بأن فلسفة التعليم لا بد أن تكون مستندة الى فلسفة المجتمع، أننا أحيانا نجد للمجتمع توجهها والتعليم (قبلة) أخرى يتجه اليها ، مثلما رأينا من توجه المجتمع المصرى فى عهد ثورة يوليو توجهها (اشتراكيا) ، بينما كان التعليم يهتدى بهدى فلسفة التربية البراجماتية الأمريكية الجنسية والمنهج ، ومثلما نرى فى الوقت الحاضر، فنصوص الدستور الذى تسيطر عليه البلاد منذ عام ١٩٧١ كان مكتوبا فى مناخ ثورة يوليو وفكرها الاشتراكى، وفى ظل هذا الفكر كانت هناك مجانية التعليم، لكن استقرار الواقع التعليمى ينطق بما لا يدع مجالا للشك أن هذه المجانية قد أصبحت فى خبر كان، ويكاد يسير التعليم وفقا لممارسات تنتمى الى اتجاه (الخصخصة) ، دون أن يتبلور هذا الاتجاه فى فلسفة صريحة تعلن للناس، فأصبح المتعلمون تحكمهم نصوص تنتمى الى اتجاه ويعيشون واقعا ينتمى الى اتجاه آخر .

٣ - تقلبات السياسة :

وهذه الملاحظة تفسر بعض ما ذكرناه فى الفقرة السابقة بالنسبة للفترة السابقة على ثورة يوليو، فإذا كان من مظاهر الديمقراطية أن تقن لما هو قائم عادة فى المجتمع من اتجاهات فكرية واقتصادية وسياسية عن طريق انتظامها فى أحزاب

سياسية، إلا أن طبيعة الظروف السياسية الدولية والخريطة الاجتماعية في مصر، قد حولت هذه الأحزاب الى قوى للصراع وعوامل للتناحر ، وهى عملية كانت مقصودة بطبيعة الحال، فعندما يختلف أهل الدار ، ينقلب اختلافهم الى مشاحنات وتضارب وصياح وعويل يتيح الفرصة كى ينهبوا ما يريدون ويستولوا على ما يطمعون فيه .

ولم يستطع التعليم بالطبع أن يقف بعيدا عن (اللعبة)، فهذا حزب يتولى الحكم ، فيجىء وزير المعارف فيه بمشروع ، ما أن يخطو فيه خطواته الأولى، حتى تقال الوزارة ، ويأتى آخر من حزب مغاير ، فيجد أنه من الضروري أن يهدم ما فات ولا يبدا من حيث انتهى سلفه ويستمر السير في ذلك الطريق الدائرى الذى يوصلنا غالبا الى حيث ابتدأنا !!

وإذا كان حكم الحزب الواحد له سلبياته التى لا مجال هنا للتحدث عنها ، إلا أنه كان منتظرا أن يشع (بمينة) الاستقرار والاستمرارية فى التعليم ، لكن الملاحظ منذ ثورة يوليو وحتى الآن، أن وزارة التربية من تلك الوزارات سريعة التغير فى قياداتها، فى الوقت الذى تحمل فيه كل قيادة ، كما أشرنا ، راية فى مسيرة التعليم مختلفا عن التى سبقتها ، وعلى سبيل المثال فمنذ عام ١٩٨٤ فقط وحتى الآن ، أى خلال سبع سنوات، تولى

وزارة التربية أربعة وزراء ، في الوقت الذي استمر فيه وزراء في وزارات أخرى ما يزيد على ضعف هذه المدة .

إن التغيير سنة من سنن الله في الكون ، وقانون اجتماعي واتجاه تاريخي معروف، وتطوير التعليم أمر ضروري ، حيث لا بد أن يواكب التعليم ما يحدث من تغيير اجتماعي ، بل لابد أن يحاول الاستعداد له وأن يسبقه ، ولكن لكل أمر حدودا، فكمثرة التغيير فيه تصيبه بأضرار فادحة لأنه عمل يتعلق (ببناء الانسان) ، وإذا كنا نرى أننا في البناء (الحجري والأسمنتي) لا بد أن نعطي فرصة حتى يشهد ، فما بالنا لا نراعى هذا في بناء الانسان الذي يحتاج الى وقت أطول بكل تأكيد؟

٤ - لا (قومية) الاصلاحات :

فكثير من الاصلاحات والتجارب كما وضع لنا في الجزء السابق، غالبا ما كان يقوم على عاتق فرد واحد هو الوزير أو وكيل وزارة أو مستشار أو مدير بحوث أو حزب من الأحزاب دون أن يدخل في الاعتبار أن المشروع هو لمصر كلها ... لا مانع أن تجيء المبادأة من (س) أو «ص» من الناس ، لكن تقليب الموضوع على وجوهه المختلفة ووضع موضع التنفيذ كان من الضروري أن يكون أمرا مشتركا بين جميع الفئات ، وأمرا جامعا لكل القوى ، وهو ما كان غير حادث في كثير من الأحيان بكل

الأسف ويكل الأسى .

ولا بد لنا من الإقرار بأن هناك مشروعات ظهرت ووصفت (بالقومية) لكننا من واقع البحث التاريخي، والتحليل العلمي نجد أنها إما أنها قد فهمت (القومية) مجرد (علم) و (حضور) وإما أنها كانت مجرد شعار لإكساب المشروع مزيداً من (الوجاهة السياسية)، ولم تفهمها على أنها تعنى (مشاركة) فى البداية منذ تشكلها فكرة وخطوطا ، الى خروجها الى حيز التطبيق ممارسة .

هذا من ناحية القائمين بالأمر ، أما من حيث الموضوع نفسه، فكثيرا ما كان يتم أو يرجى له أن يتم بمعزل عن التفكير فى سائر مشكلات المجتمع المصرى، وقضاياها ، متغافلين أن المجتمع كمثل الجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى ، إذ أن الجوانب مرتبطة والقضايا متشابكة ، والمشكلات متفاعلة ، ومحاولة علاج واحدة منها بمعزل عن الأخرى، إنما هو (قبضة يد بريح) لا أثر لها ولا فاعلية حقيقية .

٥ - جزئية الإصلاحات التعليمية :

وإذا كانت عزلة التجارب والإصلاحات والمشروعات التعليمية عن سائر قضايا ومشكلات المجتمع قد أفقدتها معناها

وضيقت فاعليتها ، فان مما يكمل هذا ، انه فى داخل النظام التعليمى نفسه توجد نظم فرعية تخضع كذلك لهذه النظرة الشاملة، فتطوير المناهج لا يتم بمعزل عن إعداد المعلم، وهذا وذاك يرتبط بقضية التمويل، وكل هذا يؤثر ويتأثر باوضاع المباني المدرسية.. وهكذا . ومن ثم فان المشروعات التى أشرنا اليها فى مجال تطوير التعليم لم تستطع أن تترك بصمات واضحة على حركة التعليم وتطوره، بل اقتصر أثر بعضها على أن تكون مجرد خدوش بسيطة على الرمال ، لولا وجود الوثائق الخاصة بها فلربما لم يسمع عنها أحد ، لأنها نسييت هذه الحقيقة الهامة .

ونحن إذ نقول هذا لا نستطيع أن نغفل أن هناك مشاريع امتد بصرها الى سائر قطاعات التعليم مثل تقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة عام ١٩٦٦ ، ومثل استراتيجية تطوير التعليم عام ١٩٨٧ ، لكن يظل السؤال الذى نحير عنه جوابا وهو يتعلق بأمر التعليم الدينى الذى يستوعب مئات الآلاف من أبناء البلاد، فهو دائما يسير فى فلك خاص به ، مع أنه باعتباره على ارض مصر ويظلل ألوفاً من المصريين ، يجب أن تتناغم حركة تطويره مع حركة التطوير عامة مع اختلاف التوجه هنا عن هناك.

ونشير أيضا الى حركة التطوير المشار اليها فى ورقة تطوير التعليم عم ١٩٧٩ ، فقد اقتصر على التعليم قبل الجامعى ، فكيف نتصور أن يتم تطوير لهذا التعليم بعيدا عن التعليم العالى، مع أن جزءا كبيرا من الذين يعملون ويسيطرون هذا التعليم العام والفنى هم نتاج التعليم العالى، وتلاميذ التعليم ما قبل الجامعى هم الذين يشكلون المادة الأساسية التى يتغذى عليها التعليم العالى ١٩

٦ - ضعف مركز التعليم :

ومن الغريب حقا أن دراسة تاريخ التعليم فى مصر تبين لنا كيف أدرك قادة الحركة الوطنية قبل الحرب العالمية الأولى أن التعليم هو السلاح الرئيسى فى معركة النضال الوطنى ضد الاستعمار بحيث لو قلبت فى خطب وجهود مصطفى كامل ومحمد فريد وأحمد لطفى السيد وعبد العزيز جاويش وغيرهم ، لأبصرت أن التعليم هو المحور الاساسى فى كل هذه الخطب والجهود ..

وبعد استقلال عام ١٩٢٢ ، كان من المأمول أن يتحول التعليم فى وظيفته ليصبح أداة لتثبيت الاستقلال وإكسابه المضمون الاجتماعى والاقتصادى والفكرى الذى يحيله من مجرد هيكل وشعارات، الى حقائق ووقائع، لكن الاستقرار يوقفنا على نتيجة

أخرى محزنة، وهى أن مركز التعليم كان قد بدأ يتضائل شيئا فشيئا على المستوى القومى، وكقضية تصبح هما كليا مختلف الجماعات والهيئات والأحزاب ، ومادامت المسألة الأساسية هى عملية بناء مصر المستقلة لكن على المستوى الفردى، فقد ارتفعت قيمة التعليم من حيث تمثيله (لمصعد اجتماعى) ، عن طريقه يمكن لمن ينتمون الى الشرائح الاجتماعية الدنيا أن يحتلوا مواقع ذات قيمة اقتصادية واجتماعية اعلى. ولا شك أن ضعف المركز الخاص بالتعليم على المستوى القومى العام قد أفقد الكثير من المشروعات ما كانت بحاجة اليه من الحماس والتأييد والتدافع والتعاون والمشاركة .

ومن المؤسف حقا أن نجد أن الحال بالنسبة (لقيمة) التعليم لم تتخذ الوضع الذي كانت تستحقه فى عهد (الثورة) التى هى - كما نعلم جميعا - تعنى بالدرجة الأولى بتغيير الانسان والتغيير الجذرى للقيم والاتجاهات والتقاليد ، وهذا وذاك يستحيل أن يكتفى فيه بإصدار القوانين والتشريعات أو استخدام القوة، وإنما سبيله إعادة التنشئة واحسان هذه العملية وتوفير ما تحتاجه من مقومات مادية وبشرية، ولعل الإخفاق فى هذا الشأن يشير الى معلم هام من تلك المعالم التى يمكن أن تفسر المحصلة النهائية التى انتهت اليها مصر بعد

غياب قائد هذه الثورة ، بل قل، تلك التي رأيناها فى أواخر
عهده.

ثم كان ما كان من مسيرة الانفتاح وما صحبه من جنوح
وانحرافات أدت الى إرساء بعض القيم المخزية حيث استطاع
البعض أن يصلوا الى مواقع متميزة اقتصاديا واجتماعيا،
وأحيانا إداريا عن غير طريق العلم والتعليم ، حتى وقر فى
أذهان الاجيال الناشئة انه ليس بالعلم وحده يترقى الانسان وأن
ليس بسهر الليالى وتحصيل المعرفة يتميز المواطن .

٧ - غياب الوعي الجماهيرى :

فمشاروعات التعليم وتطويره، اذا كان يقوم بها (س) أو
(ص) من الوزارات أو الهيئات إلا أنها - أو هكذا المفروض -
لصالح الجماهير، فهى - أى الجماهير - (الزبون) الذي تصنع
له السلعة ، إن صح هذا التشبيه ، على ماديته ، وهى المصعب
الذى نسوق الماء اليه ، ومن ثم كان من الضرورى أن يصحب
كل مشروع عملية ايقاظ للجماهير وإثارة لدوافعها فى المشاركة
وتوعية لها بأهمية المشروع حتى تتبناه وتحرص عليه وتتدافع
فى سبيل تنفيذه ، بل وتتولى حمايته من عبث التقلبات
السياسية والأهواء الحزبية . لكننا لم نكن نرى ، فى كثير من
الأحيان مثل هذا .. كانت الجماهير تنتظر الى المشروع - غالبا -

وكأنه (مسرحية) أرسلتها العاصفة اليهم فى قافلة من قوافل
التثقيف الشعبى، عليهم أن يتفرجوا عليها وهم فى أماكنهم
ومحالفهم ، لا على أنه أسلوب جديد فى الحياة ، لابد منه كى
يغيروا من أنماط معيشتهم .

وفى بعض الأحيان عندما كان مسئول يقتبه ، أو ينبه الى
حيوية وضرورة الوعى الجماهيرى بقضايا التعليم ومشكلاته
ومشروعات تطويره واصلاحه ، كان يسلك طريقا ليس هو
الموصل الى مثل هذا الوعى، خالطين بذلك بين أسلوب (الدعاية)
الذى يركز على (الانجازات) وبين (الوعى) الذى يتطلب العلم
بالحقائق والنهج بنهج العلم والتفكير المنطقى وتجنب إثارة
العواطف ودغدغة الأحاسيس بغرض انتزاع التصفيق أو كسب
الرضا من القيادة العليا .

٨ - مشروعات فوقية :

ويرتبط بهذا أن هذه المشروعات والتجارب والأفكار كانت
تجىء من (فوق) دائما من قمة السلطة التعليمية ، ويطلب من
القواعد التعليمية أن تتبناها ، بغض النظر عن فهمها لها
وحماسها . إنه لا عيب بطبيعة الحال فى أن تجىء المشروعات
من القيادة العليا للتعليم، فلربما هى أقدر على البصر بالخريطة
الكلية العامة، لكن هناك العديد من المواقع الأخرى من قد يملك

تصورات طيبة عما ينبغي أن تصير اليه أمور التعليم حلا لمشكلاته وبناء لمستقبله .

أن المتصفح لآلاف من صفحات الجرائد والمجلات ، وكما يصدر عن أجهزة الرأي ووسائله الأخرى مثل البحوث العلمية والجمعيات العلمية وما ما ثلها ، سوف يجد كما كبيرا من الأمنى والأحلام الجماهيرية التى كانت تجد ، فى كثير من الأحوال ، من أذان السلطة التعليمية طريقا مسدودا ، لأن الاتجاه العام الذى كان سائدا هو (الأبوية) ، فالحكومة هى (الأب) بالمعنى القديم، ومن زاوية أنه هو وحده له حق التفكير والتقرير، وأن ما يصدر عن غيره إنما يؤدى الى (البلبله) ، وقد ينظر اليه على أنه مجرد (لعب عيال) !!

إننا نقر بأن هناك (الجانا) وهناك (مجالس) متعددة تدرس وتناقش ، مما قد يبعد شبهة الفوقية التى نشير اليها، لكننا نعيد هنا مرة أخرى ما سبق أن أشرنا اليه فى هذا الكتاب أو فى مواقع أخرى ، أن كثيرين من أعضاء هذه اللجان وتلك المجالس متكررون فيها من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فانه لا يراعى فى تشكيلها أن تضم (اتجاهات) متعددة ووجهات نظر مختلفة ، بل يكون معيار الاختيار فى كثير من الأحيان هو معيار (الثقة) التى تقوم على المعرفة الشخصية وعلاقات الزمالة والصداقة ، والبعد

بقدر الامكان عن (المشاغبين) وهى الصفة التى غالبا ما تطلق
على اصحاب الراى المخالف !!

٩ - ضعف التخطيط وغيابه :

صحيح انه مصطلح حديث نسبيا ، لكم معانى (التدبير) و
(الحساب) قديمة للغاية ، ومن هنا فان الكثير من هذه
المشروعات والتجارب ، لم يكن قائما على دراسات ، وحسابات ،
إن لم تكن دقيقة للغاية ، فعلى أقل تقدير (يدبر) لها الأمر زمنا
وماديا وبشريا ، لقد كانت أشبه بتلك الكلمة الشعبية (هوجة)
تجىء فجأة وتذهب فجأة ، أو (هبة) يفاجأ بها الناس قادمة ،
حتى إذا بدأوا يتكيفون معها (فوجئوا) بذهابها ، لتجىء أخرى ..
وهكذا دواليك . وفى غياب التخطيط والتدبير ، كانت الموارد ،
غالبا شحيحة ، بحيث كانت صخرة تحطمت عليها سائر
المشروعات والاصلاحات ..

ولعلنا نعيد هنا ما سبق أن اشرنا اليه ، انه فى المرات التى
برزت فيها (خطة) مثل ماراينا عام ١٩٦٦ كانت النظرة
التخطيطية ، فضلا عن عدم دقة الاحصاءات والبيانات ،
تتصر فى مفهوم ضيق للغاية وخاصة وهى تتعامل مع (بشر)
فتتصور الأمر وكأنه مسألة (اعداد) تزيد وتنقص ، وفى الخطة
الأخيرة لوزارة التعليم فى أواخر الثمانينات نلاحظ ما هو أكثر

عجبا ، فقد وضعت بعد أن وضعت الخطة العامة للدولة !! وهى تحمل على الغلاف عنوان (الخطة) لكن أى مبتدئ، يعلم من تقليب صفحاتها أنها (برامج) و (مشروعات) وأن هناك فرقا بين الأمرين .

١٠ - الضغوط العامة على الدولة :

ومهما سقنا من اتهامات ، ورتبنا من أدلة على مسئولية الدولة عن صور القصور والضعف في تطوير التعليم ، إلا أن منطق العلم والإنصاف يقتضى منا ألا نغض الطرف عن حقيقة تاريخية هامة وهى أن الدولة فى مصر وربما أكثر من غيرها من دول العالم، قد ناء كلكلها بأعباء وضغوط تنوء بها العصابة أولى القوة والعزم .

وللبرهنة على هذا يكفى أن نسترجع الى الذاكرة قصة الاستعمار فى تاريخ مصر كله، فسوف نجد أن هذه الأرض قد شهدت، على وجه التقريب مختلف ألوان وأجناس الاستعمار منذ العصور القديمة وحتى وقت قريب ، مع ما لكل منها من أساليب ووسائل فى القهر والاستنزاف والاستبداد والاستغلال والإضعاف ، مما كان لابد أن يكون له دوره الدائم فى التقهقر وامتصاص الطاقات وإمدارها وبث روح اليأس أحيانا وإضعاف الثقة بالنفس .

وإذا كانت مصر قد تخلصت من آخر صور الاحتلال والاستعمار التقليدى ، فى طبيعته الانجليزية فى أوائل عهد الثورة ، إلا أننا كنا قبل ذلك فى عام ١٩٤٨ قد بدأنا مسلسل الصروب الذى استمر سنوات عدة تكفى ، لا أقول لكى تمتص أغلب ، إن لم يكن كل طاقات المجتمع ، فيصبح مجرد (ليمونة) قد امتصت والقيت على الطريق ، وإنما تكفى لكى تزيله من على خريطة الدنيا .. ولكنها رحمة الله ، وتلك الصلابة الذاتية فى داخل هذه الأمة التى تجعلها ، رغم كل ذلك مستمرة قابلة لأن تتجدد وتعاود المسيرة مرة أخرى ، ويفنى مستعمروها والذين حاولوا إفناءها !!

١١ - النظرة الطبقيّة :

كذلك فأننا يجب ألا ننسى أن الجماهرة الكبرى من المشروعات التى تمت قبل ثورة ١٩٥٢ بصفة خاصة ، لم تسلم من تلك النظرة الطبقيّة التى تجعل العمل والجهد الشاق من نصيب الفقراء وعامة الشعب ، أما الرياسة والفكر والتنظير ، فمن مهام الأغنياء ، ذلك أن نظرة سريعة الى فئة من هذه المشروعات التى تتصل بتعليم المرحلة الأولى ، كانت تقتصر فى أغلب الأحوال على ذلك النوع من التعليم المنتهى بذاته ولا يوصل الى ما بعده ، والذى كان مجانيا ويخلو من اللغة الأجنبية ، وهو

التعليم الأولى، أما التعليم الابتدائي ، الذى هو عكس هذا التعليم ، بلغة وبمصروفات ويوصل الى ما بعده فقلما امتدت اليه يد التطوير، لتطوعه هو أيضا فى ظل المزاوجة بين العلم والعمل، تلك الفلسفة التى كان يلح علي تسييدها التعليم الأولى دون الابتدائي . ومن المعروف أن زبائن التعليم الأول هم جمهرة الفقراء وعامة الشعب ، أما زبائن التعليم الثانى، فهم من أبناء ذوى اليسار المادى وبعض شرائح الطبقة المتوسطة .. وإذا كانت القوى المسيطرة قد سمحت فى بعض الأحوال بتسريب قلة من أبناء الفقراء الى تلك التعليم الثانى، فقد كان ذلك من باب الإحسان والمن، وفى حدود ضيقة لا تسمح لهم بالتكاثر فيه والاستحواذ عليه .

ومما لا نستطيع إنكاره، أن ثورة يوليو قد ساعدت الى حد كبير فى فتح أبواب التعليم على مصاريعها لكل الفئات ، وهو الأمر الذى يتسق مع فلسفة تكافؤ الفرص ومن شأنه أن يعزز القيم الديمقراطية حقا، لكن السلطة التعليمية لم يمتد بصرها إلى ما يحمله هذا من (بذور) يؤدى نموها، مع مرور الزمن الى ان تتحول لتلتهم مبدأ تكافؤ الفرص نفسه، بحيث تعود الطبقية من الباب الخلفى لتصبح هى المسيطرة .

وتفسير ذلك، أن الاستعداد البشرى والمادى الذى يجب أن

بواكب عملية التزايد في الطلب الاجتماعى على التعليم ، لم يكن بالدرجة المرجوة ، بل لقد هبط عن الحد الأدنى ، وساعد على ذلك تلك الظروف الصعبة من الحروب التى خاضتها مصر والأزمات المتوالية على المستوى السياسى والحرب المستمرة من قوى الاستعمار العالمى لإجهاد مصر. لقد أخذ (كيف) التعليم يتضائل شيئا فشيئا الى أن اختفى ليصبح مطلوبا من كل طالب ألا يعتمد على المدرسة وإنما لابد من الدروس الخصوصية والكتب الخارجية، وهو الأمر الذى استفحل بشدة فى السنوات الأخيرة، حتى أصبح تعليم الأبناء يكلف الآباء والأمهات اضعاف ما كان يكلفهم قبل مجانية التعليم ، وبالتالي فقد عاد (المال) ليلعب دور (الفلتر) ليسمح للقادرين ماليا بأن يمرؤ عبر قنوات التعليم وليحجز غير القادرين لكى يقنعوا بمستوى متوسط أو أولى منه !!

وإذا كان مطلوبا من الكاتب ألا يكتفى بالإشارة الى المشكلات وإنما لابد أن يتقدم بما يمكن أن يواجهه هذه المشكلات ، فإننا نؤكد للقارئ أن تلك المهمة لا ينبغى أن تكون جهد شخص فرد واحد ، وفي أسابيع وإنما هو جهد الجمع الكبير من العلماء والمفكرين الذى يستغرق شهورا طويلة .

على أننا من ناحية أخرى يمكن أن نقدم للقارئ مقترحاً ،
يجيء فى خطوط عريضة ، كل منها يحتاج الى تفاصيل وفروع
ورسم إجراءات للترجمة الى واقع عملي ، واقتصارنا على هذه
الخطوط العريضة ، انما لأن التفصيل يحتاج الى كتاب قائم
بذاته ، نرجو أن تتيح لنا الأيام فرصة التفرغ لكتابته ، أما هذه
الخطوط العريضة فهي تمثل عدداً من (الأعمدة) التي نرى
ضرورة قيام سياسة تطوير التعليم عليها ، وهي :

أعمدة عشر لسياسة تطوير التعليم :

١ - المرجعية المجتمعية : ونعنى بها الرؤيا العامة
التي تشكل الإطار الفكرى للمجتمع وايدولوجيته ، وقد يعبر
عنها (بالهوية) التي تشير للأسس العقيدية التي تحكم البنية
الكلية للمجتمع ، وذلك لأن التعليم عملية تنفيذية ، والتنفيذ لابد
أن يكون - كل فى دائرته - تشخيصاً عملياً لأهداف وتصورات ،
تكون فى جملتها أشبه (بالبوصلة) أو (الشراع) وافتقار هذه
البوصلة أو الشراع ، قد يؤدى الى تضبط الخطى ، فإذا صاح
بالسائر صاح أنه قد ضل الطريق ، فقد لا يقتنع ، بل وقد يتهم
الناصح فى قصده وفى علمه ، ويصبح الحسم عسيراً فى ظل
غياب هذا الإطار المرجعي ، ويصبح بإمكان كل ، أن يدعى أنه
سائر على الطريق الصحيح .

٢ - **النهج العلمي** : فإذا كان التعليم أمرا (يهم) كل الناس، إلا أنه يستند الى علوم ودراسات ، ومن ثم فإذا كان للناس أن يعبروا عن فهمهم لقضاياهم ومشكلاته، إلا أن (الفتوى العلمية) لابد أن تكون للمتخصصين من أهل الذكر، كما لا ينبغي أن يكون حكرا للمتخصصين بحكم ما يملكون من سلطة الادارة . وإذا كان الله سبحانه وتعالى يأمرنا قائلا :«فاسألوا أهل الذكر إن كنتم لا تعلمون» سورة النحل /٤٢، فإن المشكلة الكبرى تكمن في ادعاء العلم. إن صحة جسم الانسان قضية كل انسان ، لكن عموم (الاهتمام) لا يعنى (عموم الفتوى الطبية)، فلماذا نقبل هذا الترخص في أمر بناء البشر ليصبح مشاعا لكل (مهتم) أن يفتى بما لا يعلم ؟.

٣ - **التغذية الشعبية** : لكن حصر الإفتاء العلمى التربوى والنفسى في دائرة المتخصصين الفنيين، ربما يؤدي الى ارسقراطية علمية تقيم سدا بين المنتجين والمستهلكين ، بين صفوف الخبراء والعلماء ، وبين الجماهير التى هى صاحبة المصلحة الأساسية فى التعليم ، ولذا كانت حتمية وجود قنوات توصيل بين جماعة الإفتاء العلمى وبين مختلف الشرائح والقوى والمستويات الشعبية ، كى تعبر عن رأيها، وعن تقييمها لنتائج التطبيق ومشكلاته . إن منتج السلع المادية لا يستطيع إلا أن ينزل الى السوق ليقف على رغبة (الزبائن) واتجاهاتهم وأذواقهم

وعندما يرفع شعار (الزيون على حق) ، فإن ذلك لا يعبر فقط عن رغبته فى الريح ، بقدر ما يعبر عن حق المستهلك ، وصناعة البشر أشد حاجة الى ذلك حتى لا تصاب سياسة تطوير التعليم بانفصال شبكى يفتقد معها مسئولوه ، وضوح الرؤية وسلامة البصر.

٤ - العقلانية : ويخطئ البعض حين يخلط بين حتمية (الرضاعة الجماهيرية) لسياسة التعليم وبين (النفاق الشعبى) الذى قد يؤدى الى تبنى سياسات واتخاذ قرارات لا هدف منها الا دغدغة العواطف السطحية العامة ، وامتصاص مظاهر غضب انفعال عارض، فالمجتمع - كبنية كلية عامة - له أهدافه ومراميه ، وله امكانياته وقدراته، ولا بد أن تسير هذه الامكانيات والقدرات لتحقيق هذه الأهداف والمرامى بأقصى جهد ممكن وأقل تكلفة ممكنة، فاذا أضرت هذه المسيرة بمصالح البعض، فإن المجتمع ومستقبله فوق الجميع، والاعتراف بالخطأ لا يشين مسئول السياسة التعليمية ، ولا يهز من قدره ، وإنما يعبر عن شجاعة نادرة تكسب صاحبها أكثر مما يتصور من تقدير، ولا أحد فى الدنيا يمكن أن يصدق أن كل شئ على مايرام دائما وأبدا ، وإلا عدنا لمنطق (أكبر قوة ضاربة فى الشرق الاوسط) الذى أنتج - مع غيره من أسباب - هزيمة يونية ١٩٦٧ ، ومن

هنا كان لنا أن نحكم على ماسمعناه عام ١٩٩٠ من المباهاة بأن سياسة تطوير التعليم لدينا - مثلا تدرس في «هارفارد» منطق ساذج ، ذلك أن كل جامعة في الدنيا لديها قسم للدراسات المقارنة ، لابد أن تدرس فيه سياسات ، ونظم تطوير التعليم في البلدان الأخرى ، دون أن يعنى هذا سبقا تربويا وفوزا تاريخيا بكأس العالم في التعليم !!

٥ - المؤسسة : نسبة إلى مؤسسة ، ونعنى بها ألا يفرد شخص بصنع السياسة ووضع فلسفة ، أيا كان شأنه ومهما كان موقعه ، وذلك لا يعنى تشكيكا في أحد ، وانما هو تأكيد على مقولة صحيحة تذهب الى أن الرأى الذى يفكر فيه اثنان افضل من الرأى الذى يفكر فيه شخص واحد ، والذى يجىء نتيجة تفكير ثلاثة أفراد ، يفضل مايجىء تفكير اثنين.. وهكذا..

والأشخاص تتغير مواقعهم ولا يتحمل مستقبل المجتمع أن يرهن بفكر فرد ، لا هو ولا أى غيره، يستطيع أن يضمن استمرار الوجود، لكن تلك السياسة التى تصنعها (مؤسسات) هى الطريق الأقصر لتحقيق الآمال المنشودة، لكن أخطر ما يمكن أن يتعرض له هذا المبدأ أن توجد المؤسسات (شكلا) وتذروها الرياح (فعلا) وذلك عندما تشوب عملية الاختيار شوائب مصلحة خاصة وهوى شخصى، فضلا عن أن يكون

الرأى المؤسسى غير ملزم ، اذ تتحول المؤسسات فى هذه الحالة الى وسائل لاضفاء الشرعية على الرأى الفردى وإكسابه زيا مؤسسيا ، فتجىء الآراء وفقا لما يرغب المسئول أن يسمعه فقط ، دون أن تتاح الفرصة ليعرف ما ينبغى أن يسمعه .

٦ - الكلية : فالتعليم اذ يستهدف التنمية الكلية لشخصية المواطن لتحويله الى طاقة بناء اجتماعى لا يستطيع أن يحقق هذا الهدف المرجو منه إلا إذا قام على سياسة تحيط بالعمل التعليمى من مختلف جوانبه . وأن يتصور أحد إمكان أن تقوم سياسة خاصة بالامتحانات وحدها حتى ننتهى من تطويرها لننتقل إلى سياسة خاصة بإعداد المعلم أو العكس، ثم نقوم بسياسة أخرى لتطوير المناهج والمقررات أو يتصور أحد إمكان أن نضع سياسة خاصة بمرحلة تعليمية ، مرجئين تطوير المرحلة التالية أو السابقة ، حتى ننتهى من الأولى ، فكل ذلك مستحيل أن نتوقع منه نفعا ، بل ضرره أكثر ، فالمسألة هنا أشبه بما يحدث للنمو الجسمى فى الانسان ، كل قطاع له نسبة، لكن ، هل يستطيع أحد أن يتصور إمكان نمو اليدين - مثلا - ويظل باقى الجسم على حال واحد ؟

وليست المسألة بالنسبة (للكلية) ، أن يقوم مسئول بحركة فى هذا القطاع ، ثم بأخرى فى قطاع ثان ، ثم بثالثة فى قطاع

ثالث دون استكمال كل خطوة، والسير بها الى ما تقتضيه من خطوات ، والزعم بأن هذا يعتبر تصديا (كليا) لقضايا تطوير التعليم !

٧ - الاتساق : ويقتضى مبدأ (الكلية) أن يتلائم معه هذا المبدأ الذى سيتعامل مع قضايا التعليم وتطويره كما يتعامل المايسترو مع عازفى الموسيقى الذين يقودهم ، فالآلات تتعدد والأصوات تتنوع، لكنها ، جميعا ، تسير (بهارموني) واحد، فإذا كان (تكافؤ الفرص) يشكل أحد أركان السياسة التعليمية ، فلا ينبغى الحرص عليه فقط على أبواب التعليم عن طريق المساواة فى قواعد القبول ، وإنما ينبغى الحرص عليه كذلك فى مظاهره المتعددة طوال سنوات الدراسة، بل وأيضا فى تكافؤ الفرص بالنسبة لعمل الخريجين وفقا لنتائجهم، وتكافؤ الفرص لا يقتضى الحرص عليه فقط داخل العواصم والمدن الكبرى حيث الصوت العالى ومراكز النفوذ، إنما ينبغى أن يمتد الى الحريف والبادى ، ولا ينبغى أن يحظى ، فى ظله، التعليم العالى بالخطوة من المال والاهتمام ويفقدها التعليم الاساسى لأن جمهور الأول أقوى ساعدا من جمهور الثانى، بينما الأول تعليم قلة، والثانى تعليم كثرة ... وهكذا .

٨ - الجذرية : فإذا كانت ظروف مجتمعنا منذ أوائل

القرن التاسع عشر قد اقتضت تبني الصيغة الغربية في التعليم، فليس معنى ذلك قطع التواصل مع الأصول و الجذور، فلكل مجتمع ميراثه الحضارى ولكل جماعة نسقها القيمى، ولكل نظام خصوصيته الثقافية التى لا بد أن تجد طريقها في بناء التعليم : فى مناهجه ومقرراته، فى سلم مراحل و سنواته ، فى فلسفته وأهدافه ، شريطة ألا يعنى هذا انسحابا الى جوف التاريخ، بل سحبا له فى جوفنا نمضغه ونهضمه ويدخل فى نسيج فكرنا .. أداة لفهم الحاضر، وحسن التعامل مع متغيراته . إن (الموروث الحضارى) هو ذاكرة الأمة ، فهل يمكن لشخصية سوية أن تعيش حاضرها وترسم مستقبلها فاقدة الذاكرة ؟ وإنها لمسألة غاية فى الدقة، أن نخطئ الحساب: فيما نأخذ ؟ وفيما نترك ؟ وأن يصرعنا سحر الماضى فنخضع لقيادته ، أو نقع أسرى (وسواس خناس) يوسوس فى صدورنا بأن نرميه وراء ظهورنا !

٩٠ - جدل الواقع : وإذا كان التعليم عملية بناء بشرى، فإن مقتضيات عملية البناء تسرى عليه ومن هذه المقتضيات ، جملة المتغيرات المكونة للواقع والحاضر، نوع التربة اتجاه الريح، درجة الحرارة، وظيفة البناء وهكذا، ومن هنا تصبح سياسة التطوير مطالبة بأن تعى جيدا نوعية المواطن الذى

تتعامل معه، والثقافة السائدة، والفلسفة الحاكمة ، والظروف المحيطة والامكانات المتاحة، بون أن نقف من كل هذه المتغيرات موقف المستقبل السلبي ، وإنما موقف المبادل الذى يحرص على التعديل والتطوير ، والاختيار والانتقاء ، والأخذ والعطاء ، إننا كثيرا ما نسمع قول القائل ان المجتمع لن يتطور إلا بالتعليم، ثم اذا بالآخرين يقولون بأن المجتمع المتخلف ، اذ لا يتقبل إلا تعليما متخلفا ، لن ينتج له إلا مزيدا من التخلف. وكلتا وجهتى النظر صحيحتان بحيث يصبح من الخطأ الانحياز الى أيهما وإهمال الآخر، ولن يأتى هذا الا بذلك الموقف الجدلى الذى ينظر الى الواقع متحركا نظرة شبكية ترى المتغيرات فى تفاعلها مؤثرة ومتأثرة .

١٠ - استشراف المستقبل : اننا نربى أبناء لزمان غير زماننا . هل يستطيع أحد أن يشك فى هذه المقولة ؟ كلا.. وانها لتصبح أكثر إلحاحا فى عصر أصبح ايقاع سرعته يتجاوز أحيانا ايقاع الخيال ، وليست أحداث أوروبا الشرقية، ثم الاتحاد السوفيتى ببعيدة. لقد أصبح الفرق بسنوات تعد على أصابع اليد الواحدة بين جيل وجيل، يشكل هوة تقتضى النظر والاعتبار، فما بالنا بازاء جيل اذ ندخله عام ١٩٩٥. مثلا فى الصف الأول الابتدائى فسوف يتخرج من الجامعة عام

٢٠٠٩/١٠/٢٠ كحد أدنى ...

إن كل هذه المواصفات والشروط إذا كانت المسارعة في نفي وجودها يمكن أن تصيب الإنسان بالاحباط المقعد عن العمل فأننا بلا تردد نؤكد كذلك ، أن المسارعة الى القول بتوافرها في سياستنا التعليمية يمكن أن تحقن مواطننا بحقنة مخدرات تغيبه عن الوعي المبدد للعمل. المطلوب: نظرة نقد لا تجعل يدها مفلولة الى عنقها ، ونظرة مسئولة (لا تبسطها كل البسط) ، حتى لا يقعد مواطننا «ملوما محسورا» !! .

الصفحة	المحتوى
٥	مقدمة
٩	الفصل الأول : صحوة التطوير
٩	هل كانت الحملة الفرنسية شرارة البدء فى التطوير
١٢	مشروع محمد على للنهضة كإطار لتطوير التعليم
١٦	تلمذة مصرية لأوربا
٢١	العلوم الأوروبية الحديثة بالعربية
٢٥	القاعدة الشعبية للتعليم
٣٠	عسكرة التعليم
٣٥	النزعة العلمية والتطبيقية
٣٩	التطوير يصاب بالسكتة القلبية
٤٧	الفصل الثانى : وإذا الموعودة سلت
٤٨	صحو وشباك
٥٤	أول مشروع لتطوير التعليم الشعبى
٧٩	التطوير الشامل عام ١٨٨٠
٩٥	الفصل الثالث : الثورة الوطنية وتطوير التعليم
١٠٣	مشروع ١٩١٧ لتعميم التعليم الشعبى بين طبقات الأمة

١٢١	تطوير مصر المستقلة
١٣٢	تطوير التعليم الثانوى
١٤٩	الفصل الرابع : التوجيه الليبرالى لتطوير التعليم
١٤٩	الوجه المظلم لليبرالية فى مصر
١٥٥	خطتان اجنبيتان لتطوير التعليم
١٧٨	تطوير التعليم من اجل العدل الاجتماعى
١٩١	الفصل الخامس : تطوير الثورة
١٩١	مشروع ثورة يوليو ١٩٥٢ للنهضة القومية
٢٠٨	على ماهر وتطوير التعليم الجامعى
٢١٩	تطوير التعليم وربطه باحتياجات خطة التنمية
٢٣٠	تطوير ما بعد النكسة
٢٣٩	الفصل السادس : تطوير الانفتاح
٢٤٦	مقدمات تطوير السبعينيات
٢٥٩	ورقة عمل حول تطوير وتحديث التعليم فى مصر
٢٧٣	الرأى العام وتطوير التعليم
٢٧٧	التأسيس التشريعى لمشروع التطوير
٢٨٣	الفصل السابع : التطوير بالبلدوزر

٢٨٣	محاولة الخروج من المأزق
٢٩١	فكر الاصلاح القائم حتى عام ١٩٨٤
٢٩٦	تطوير مقترح للسياسة التعليمية
٣٠٦	استراتيجية تطوير التعليم فى مصر
٣٣٧	الفصل الثامن : وماذا بعد
٣٥٨	اعمدة عشر لسياسة تطوير التعليم

رقم الإيداع ٩٥/٩٩/٥

I. S. B. N.

977-07-0431-8

هذا الكتاب

إذا كان التعليم هو علم وفن صناعة ثقافة الأمة ومن ثم عقلها وسلوكها، فإن تتبع مسار تطوير التعليم يوقفنا على مقدار الجهد الموجه لتطوير عقل الأمة وسلوكها.

وهذا الكتاب، محاولة لأن يجمع بين يديك أبرز المشروعات التي أريد بها تطوير التعليم في مصر منذ مطلع النهضة الحديثة في أوائل القرن التاسع عشر حتى عام ١٩٩٠.

وهكذا جاءت فصول الكتاب لتتناول بالعرض والتحليل والمناقشة أول مشروع للنهوض القومي عن طريق التعليم في عهد محمد علي، ثم محاولتي الظهطاوي وعلى مبارك فمشروع عام ١٨٨٠، ولجنة التعليم الأولى ١٩١٧ فمشروع جباويش ١٩٢٥، وتقريرى (مان) و (كلاباريد) ١٩٢٩، ثم تقريرى الهلالى ٣٥، ١٩٤٣، وتقرير على ماهر ١٩٥٣ لتطوير التعليم الجامعى، وتقرير اللجنة الوزارية للقوى العاملة ١٩٦٦، وقانون ١٩٦٨، ثم مشروعات مصطفى حلمى وعبد السلام عبد الغفار وفتحى سرور، مستخلصا أهم الدروس المستفادة، منتهيا بالمقومات التي يجب أن يقوم عليها تطوير التعليم مستقبلا وحاضراً.

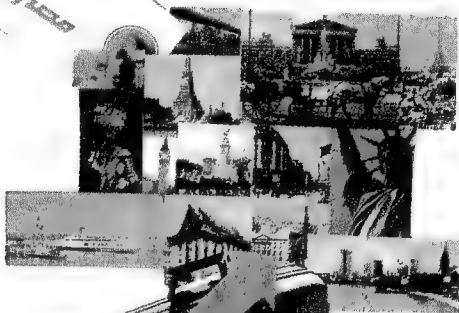
الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوروبا واسيا
وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .
القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال
عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت السيد / عبدالعال بسيونى زغلول . الصفاة - ص ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتملكس 92703 Hilal.V.N

مصر للطيران



أهلاً بكم في عالمنا



مصر للطيران

لَيْلِي مُرَاد

بقلم: صالح مرسى





سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال

رئيس مجلس الإدارة : مكرم محمد أحمد

نائب رئيس مجلس الإدارة : عبد الحميد حمروش

رئيس التحرير : مصطفى نبيل

سكرتير التحرير : عادل عبد الصمد

مركز الإدارة

دار الهلال ١٦ محمد عز العرب . تليفون ٣٦٢٥٤٥٠ سبعة خطوط
KITAB AL-HILAL

العدد ٥٤٠ - رجب ١٤١٦ هـ - ديسمبر ١٩٩٥
No-540-DE-1995
FAX 3625469 فاكس

أسعار بيع العدد فئة ٣٠٠ قرش

سوريا ١٠٠ ليرة - لبنان ٥٥٠٠ ليرة - الأردن ٢٢٠٠ فلس - الكويت
١٥٠٠ فلس - السعودية ١٢ ريال - تونس ٢.٥٠٠ دينار - المغرب
١٥ درهما - البحرين ١.٢٠٠ دينار - الدوحة ١٢ ريال - دبي / أبو
ظبي ١٢ درهما - سلطنة عمان ١.٢٠٠ ريال - غزة / القدس /
الضفة ٢ دولار - المملكة المتحدة ٢ ج.ك.

لیلی مراد

بقلم

صالح مرسی

دار الهلال

الغلاف للفنان
حلمي التونسي

كلمة عنها ..

رحلت ليلي مراد .

غابت القيثارة الحزينة عن دنيانا إلى الأبد .

فاجأني الخبر في الصباح فلم أصدم ، فقط رحت أطلع
إلى صورتها في الجريدة ، وقد دثرني نوع من الحزن كالغلالة
الرقيقة ... ومع الصمت تدفقت الذكريات !

متى التقيت بها لأول مرة ١٩

كان هذا في العام التاسع من عمري ، عندما اصطحبتني
ابنة خالي الى سينما كوزمو الصيفية في حديقة مدينة طنطا ،
وكان الفيلم المعروض هو فيلم «يحيى الحب» .

كنت طفلا كثير الحركة ، لم يكن ممكنا أن أظل في مكانى
لدقائق ، فرحتُ أتحرك بين المقاعد مسببا ازعاجاً للفتاة
المسكينة التى اصطحبتنى ، ولم يفلح معى التهديد ولا الوعيد
... غير أنه في لحظة ، وقفت فيها بطلاة الفيلم على شاطئ
البحر، وراحت تشدو بأغنية «ياما أرق النسيم» ... فهدأت ،
وجلست ، وتشبثت عيناى بالشاشة الكبيرة ، ولم أترك مقعدى
حتى نهاية الفيلم ... والى اليوم، ورغم مرور أكثر من نصف

قرن من الزمان ، لم تغادر مخيلتي - أبداً - تلك اللحظات
التي غنت فيها ليلي مراد على شاطئ البحر في فيلم «يحييا
الحب» ... لا الصورة ولا الصوت ولا الكلمات !!

لماذا ١٩

وكيف ١٩

لا أدري !

ومضت السنوات ، تركت البحر والقيت بنفسي في خضم
الأدب والصحافة ، حتي إذا ما تولى صديق العمر الاستاذ
راجي عنايت رئاسة تحرير الكواكب ، قررت أن اكتب قصة
حياتها .

كان لابد وأن التقى بها بطبيعة الحال ، ولكن كيف وهي لا
تعرفني ولم نلتق مرة ... ولقد ترددت طويلا ، ترددت شهورا
وكأنني سوف أخطو إلى محراب فني خططته في وجداني
سنوات العمر كله ، حتى اذا كان يوم من أيام الصيف اتخذت
القرار باللقاء .



حدث هذا منذ ربع قرن من الزمان، بالتحديد ، في أحد
أيام يوليو عام ١٩٧٠ ... امتطيت سيارتي الصغيرة ذات
صباح ، وكنت في الطريق إليها ... هكذا بلا موعد أو سابق

لقاء ، هكذا اتخذت القرار رغم وجود العديد من الاصدقاء
المشتركون بيننا ، كان أقربهم إليها هو الفنان الراحل سعيد
أبو بكر ... فضلت أن أقدم لها نفسى بنفسى ، دون وسيط أو
وساطة ... ذلك أن ثمة إحساسا كان يعترينى دائما ،
احساسا غامضا بأن هناك علاقة ما تربطنى بها ... علاقة
المعجب ، أو المحب، وربما المتيم ... أم هى علاقة الفنان بالمثل
فى أكمل صورته؟

رحت أقطع كورنيش الاسكندرية على مهل ، كنت أعرف ما
الذى أريده منها بالضبط ، كنت أريد ليلى مراد ، ليست قصة
حياة، ولكن قصة انسان ، قصة فنان ... فى أية تربة نبت ،
وفى أى جو صنع ... كيف روت الاحداث وكيف كبر وترعرع
ونما وغنى وأطرب وأسعد الملايين بطول سنين دون توقف ،
بدا لى المراد صعبا ، بل ربما ، فى لحظة ، أحسست أنه
مستحيل ... ولكن ، لماذا لا أخوض التجربة ؟ لماذا لا أخطو
الخطوة الأولى ؟

كانت ليلى مراد قد اعتزلت الفن منذ بضع سنوات ، هى
فى الحقيقة لم تعتزل الفن فقط ، لكنها أيضا كانت قد اعتزلت
الناس ... فلماذا ؟

طوال الطريق إلى المعمورة كنت مستغرقاً فى التفكير

وللمرة المائة رحت أتسأل : أية ليلي تلك التي أسعى إليها ١٩
... هل هي ليلي طفولتي وصباي وشبابي وأحلامي كلها ... أم
أني كنت أبحث عن ليلي بنت الفقراء ، أم ليلي بنت الريف ، أم
بنت مدارس ، وربما كنت أسعى إلى ليلي بنت الأغنياء ... أو
... أو ليلي فقط هي «غادة الكاميليا» ١٩

اعترف أنني كنت مضطربا ... لا لأنني كنت أسعى إلى ليلي
مراد النجمة التي طبقت شهرتها الأفاق ... ولكن لأنني كنت
أسعى إلى جيلي كله ، تلك الفتاة الحلم في الوجدان البكر ...
كنت أسعى إلى صاحبة الصوت الذي ملأنا بالحب صافيا
رقراقا دون شوائب

تضاربت الأفكار في رأسي والسيارة تطوى الطريق إلى
المعمورة ، اجتزت البوابة ، وما إن توقفت بي السيارة أمام
الشاليه، حتى وجدتها تغادر الحديقة إلى حيث سيارتها في
الانتظار ويجوار السائق ... كأن الزمن لا يمضي ... كأنه ،
ها هنا ، يعجز عن ممارسة ذاته ... كانت ليلي هي ليلي التي
شاهدتها مئات المرات على شاشة السينما ، كانت بسيطة ،
هادئة ، رشيقة الخطى في غير تصنع أو ادعاء ... فتج لها
السائق باب السيارة ، وما أن همت إلى الداخل حتى قفزت
من مكاني مهرولاً نحوها ، ما أن استقرت في المقعد الخلفي
حتى هتفت :

- مدام ليلي ... «صباح الخير» !

ارتدت فى مقعدها الى الخلف ، أغلق السائق باب السيارة وهو ينظر نحوى فى دهشة ، أدخلت رأسى من نافذة السيارة فجاعنى صوتها :

- «أفندم» !

هكذا قالت دون أن ترد التحية ... ها هى ذى ليلي مراد أخيرا ، هى هى بلحمها وصوتها وعنوية لفظها ... قدمت لها نفسى ، فقالت :

- أهلا وسهلا .

قلت دون مقدمات :

- «أنا عاوز اكتب قصة حياتك» !

- «أفندم» !

كأنها على الشاشة ، لم يكن هناك فرق يذكر بين هذه السيدة الجالسة أمامى فى مقعد سيارتها الخلفى ، وبين تلك الفتاة الرقيقة العذبة التى واكبت العمر كله ... كانت هى ليلالى ، بابتسامتها الحزينة الغامضة كانت ، بعينيها الباحثتين عن الحقيقة فى وجهى ، لا شئ تغير رغم مرور الاعوام ... فقط ، قليل من الامتلاء ... وحفيف الزمن كالنسيم فوق التقاطيع المتناسقة ، كأنه يخشى على الوجه الجميل من آثاره

... ثمة حزن دفين يطل من العينين ، حزن غامض ، حزن
تغسله تلك الابتسامة التي تسلك الى الملامح وهي تميل
نحوى متسائلة.

«قلت لى اسم حضرتك ايه» ١٩
ما أن ذكرت لها اسمى مرة أخرى حتى اتسعت
الابتسامة، فوق تل من الدهشة حمل الى الصوت العذب
سؤالاً:

«أنت اللي بتكتب فى صباح الخير» ١٩
وتتنفست الصعداء ، وعندما جاءها الجواب تنفست هي
الأخرى الصعداء ، مدت يدها الى مقبض الباب فأفسحت لها
الطريق ، هبطت من السيارة وهي تطلب من السائق أن
ينتظر، سارت بى إلى الحديقة ... جلست فجلست قبالتها ، ها
أنا ذا مع الخضرة والماء والوجه الحسن، فى رقة تذيب
الصخر قالت :

«قول لى بقى يا استاذ ... أنت عاوز ايه بالضبط» ١٩
ولقد استغرق ما أردته عاما كاملاً ١١
لم يكن من السهل أن تفتح ليلى مراد قلبها ، لم يكن من
السهل أن تقدم لى ابنة زكى الهندى مراد ، المطرب الشهير
الذى لعب دور سيف الدين أمام روز اليوسف فى أوبريت

العشرة الطيبة ... ذلك الفنان البوهيمى المتلاف الذى وقع فى حب «جميلة» ابنة صديقه ابراهيم افندى زكى موظف البنك المحترم الذى لا يعيبه سوى هوايته للفن وعشقه للموسيقى ، كما وقعت جميلة فى حبه ووقفت العائلة كلها معارضة للزواج عدا الأب الذى باركه ... فتزوجا ، وعاش زكى وجميلة فى تبات ونبات وأنجبا تسعة من الصبيان والبنيات ، وكانت ليلى هى رقم ثلاثة فى الطابور .

لا ... لم يكن سهلا أن تفتح ليلى مراد قلبها ، بل وأن تخرج أحشائها ذكرياتها !

خلال هذا العام أصبحنا صديقين ... يدور المسجل بيننا كى نتحاور ونتشاجر ونتخاصم ثم نتصالح كى تعود الى الحديث وتحكى ... وأنا اليوم ، وبعد كل هذه السنوات ، إذا ما جلست إلى هذه التسجيلات واستمعت الى صوت ليلى مراد وهى تحكى ، أشعر وكأن الزمن قد تجمد ، توقف ، فالصوت لازال هو هو الصوت الأسر ، اللاعب بعواطفك وكأن من تتحدث اليك طفلة تلهو ، حتى إذا ما انتهيت ذات لحظة إلى أنها استرسلت أكثر مما تبغى توقفت فى تدمر متسائلة :

«أنا مش فاهمة أنت عاوز منى إيه» ١٩

غير أنها كانت فاهمة وكانت مدركة ، ولكن ... كيف تفتح مغاليق خزانها الفولاذية ١٩

طفلة تنمو فى بيت يسهر فيه كل ليلة مجموعة من شباب
الفن ... رياض السنباطى ، القصبجى ، سيد شطا ، داود
حسنى ، وزكريا أحمد ... وفى بعض الاحيان كان يأتى
حبيبها ومعشوقها وحلم أحلامها جميعا ، مطرب شاب خلب
الآلآباب اسمه محمد عبد الوهاب !

فى هذه الترية ، نمت ليلى مراد !
فهل كان غريبا أن تدندن بين الحين والحين بالأغنيات ١٩
هل كان غريبا ، أن تمسك بيق الجرامفون ، وتضع فيها
فيه وتطلق لصوتها العنان كى يكبر ويتضخم بفعل «البوق» ١٩
فى جو عاصف فيما بين الثراء الفاحش والمفقر المدقع
عاشته...

فهل كانت تريد أن تصبح مطربة ١٩

أبدأ !!

عندما التحقت بمدرسة «سانت آن» ، ومن بعدها مدرسة
«نوتردام دي زابوتر» لم يكن يشجئها سوى تلك التراتيل فى
الكنيسة كل صباح ، عندما ينداح صوتها مع زميلاتها
منشادات تلك الاناشيد الدينية ... هنا وسط الفتيات من بنات
الأكابر والأغنياء والبكوات والباشوات والعز والفخفة . كانت
أحلامها التى بترت ذات يوم فى قسوة ، عندما عجز الاب عن
دفع المصروفات فتوقفت عن الذهاب الى المدرسة !

ويسافر المطرب الشاب زكى مراد فى رحلة فنية الى تونس
والمغرب ... رحلة كان مقدراً لها أن تستمر لأربعة أشهر
فاستمرت لأربع سنوات ونصف السنة ... ذلك أن زكى مراد ،
وهو فى تونس ، عبر البحر إلى فرنسا عبر المحيط الى
الولايات المتحدة ، حيث يعيش شقيق له كان يحضه على
اللحاق به وهو يمني بالخير والمال ، فأهل المهجر من العرب
فى حاجة الى مطرب يذكرهم بالأوطان البعيدة ... ولقد نجح
زكى مراد فى البداية ، وكان يرسل المال للأسرة بلا حساب
... عاما بعد عام ، ويقل المال تدريجيا ، ثم يشح ، ثم ينقطع
وهى ... عندما انقطعت عن المدرسة كان لابد لها من
الالتحاق بمدرسة أخرى ... مدرسة من نوع آخر ، مدرسة تدر
دخلا ... التحقت ليلى مراد وهى لم تتعد العاشرة من عمرها
بمدرسة للتطريز ، وبعد انتهاء شهور الدراسة وقد أتقنت فنون
التطريز ، أصبحت لها يومية مقدارها سبعة قروش !!
أصبحت ليلى . وهى فى هذه السن ، العائل الوحيد
للأسرة ... حتى عندما عاد زكى مراد من أمريكا كانت الدنيا
قد تغيرت ، اختلف المسرح الغنائى وسادت الاغنية الفردية ،
عاد زكى يجتمع مع شلة الاصدقاء من الملحنين الأقداد الذين
كانوا لا يزالون فى أول الطريق ... مع المجموعة كان هناك

عازف عود اسمه احمد سبيح ، وعازف قانون اسمه محمد
عمر ... فمن الذى تذكر من هذين الفنانين ذات ليلة ، أن ليلى
تغنى ١٩

هى لا تذكر ... غير أن الذى تذكره جيدا ، انهم أوقفوها
فوق مائدة صغيرة وسألوها عن الاغنية التى تحب أن تغنيها
فقالت : «يا جارة الوادى» .

وبدأ العزف ، العود مع القانون ، وانسال صوت ليلى
يجيد ويوجد ، وكانت دهشة الأب شديدة ، انتهت من الاغنية
فسألوها عن أغنية أخرى ، فاختارت دور «ياما بنيت قصر
الامانى» ا

كان ذهول الجميع فوق كل تصور ... كان هذا الدور الذى
أداه عبد الوهاب من أصعب الأدوار فى الغناء ، كان يحتاج
الى تمرس وفهم كما كان يحتاج إلى مران ... لكن ليلى غنته ،
أدته ... وما أن انتهت منه حتى دمعت عينا زكى مراد !

كانت هذه هى البداية الحقيقية لمطربة من أحلى وأجمل
مطربات السينما العربية فى تاريخها كله ، ففى تلك الليلة
ولدت فكرة احتراف ليلى للغناء ... تلك الفكرة التى راحت تنمو
وتكبر مع الأيام وتشجيع الاصدقاء ... حتى كان يوم من أيام
الربيع عام ١٩٣٢ ، عندما فتح مسرح رمسيس ستاره عن

حفل احييته فتاة لا يتعدى عمرها اربعة عشر عاما ، ابنة
لمطرب كان ذات يوم شهيراً ، وكان اسمها «ليلى مراد» .



خلال كل هذه الاعوام لم ألتق بها مرة ... كنا نتحدث
من خلال التليفون بين الحين والحين ... ثم تباعدت المكالمات ثم
انقطعت ... انقطعت يوم أحسست أنها تريد لها ان تنقطع !
بعد عشرين عاما ، دق جرس التليفون فى بيتى ذات ليلة
من ليالى رمضان رفعت زوجتى السماعه ... وجاء صوت
يسأل عنى :

«مين عاوزه ١٩» .

هكذا سألتها زوجتى ، فاذا الصوت يجيب :

« انا ليلى مراد » ؟

همت زوجتى باعطائى السماعه عندما أردفت ليلى :

« على فكرة أنا مش بأعاكس ، انا ليلى مراد فعلا يا

مدام » ! ..

وقالت زوجتى :

« صوتك مايتقلدش يا مدام ليلى ا »

« مرسى » !

وتحدثت ليلى طويلا ، لعشر دقائق كاملة كانت تتحدث عن
مسلسل « رأفت الهجان » الذى كان يُعرض فى ذلك الوقت ...

كانت سعيدة : «انا فرحانه لك قوى يا صالح» ! ... تصمت ،
تردف : «لا انا فرحانه بيك ا» ... كلماتها العذبة تأخذنى أخذاً
... حتى اذا كانت لحظة سالتها :

«ليلى ... انتى وحشتينى قوى نفسى اشوفك» !..

« بلاش ا »

«ليه» !

مرت لحظات قالت بعدها :

«أصلى كبرت قوى . خلينى الحلم اللى كان فى قلبك» !
وكانت آخر مرة سمعت فيها صوتها ... يوم قدمت مذيعة
التليفزيون المتميزة عزة الاترى مع زميلتها ماجدة عاصم ،
سهرة كاملة عن ليلى مراد ، سهرة استضافتها فيها عددا
لابأس به من النقاد والنجوم والصديقات والاصدقاء وكان من
حظى ان أكون واحداً من هذه المجموعة .

ما ان عرضت السهرة حتى دق جرس التليفون فى بيتى
... رفعت السماعة فجاعنى صوتها على الفور :

- «أزيك يا صالح» !.

لمعة الحزن فى الصوت هذه المرة كانت حارقة.

- «أزيك انتى يا ليلى» !

- «انا عاوزه منك خدمة» !

- «أؤمرى» !.

«ممكن تشكر كل اللى اتكلموا فى السهرة دى بالنيابة
عنى» ا

واقدر فعلت ، وكتبت فى المصور منذ عامين أو ثلاثة ، نص
الحوار الذى دار بيننا ا

وعادت ليلى اتخفتفى من جديد ... حتى كان هذا الصباح
الثانى والعشرين من نوفمبر الماضى ، وعرفت مع أنباء الزلزال
الذى ضرب الوطن ، أن ليلى قد رحلت ا



توقف سيل الذكريات وقد تذكرت انى أملك صوتها وهى
تحكى لاكثر من خمس عشرة ساعة ، هرولت الى حيث كنزى
الحبيس ... اخترت شريطا كيفما اتفق ، كان الشريط فى
منتصفه ، وضعته فى المسجل ضغطت الزر فجاءنى صوتها
غاضبيا :

«أنت بتسألنى على طول ، مش من حقى أنى أسالك» ا

«إسألنى» ا.

هكذا اجبتها فسألت:

- «إيه احلى اغنية بتحبها لى» ا

- «يا ما ارقق النسيم» ا

- هكذا قلت دون تردد ، بدت عليها الدهشة سألت :

- «أشمعنى دى يعنى» ١٩

وحكىتها لها قصتى مع الأغنية، فقالت :

- «معقولة» ١٩

- «هو ده اللى حصل» ١

وساد الصمت لثوانٍ ، ثم انداح صوتها يشنو بالأغنية ..

هنا فقط ... دمت عيناى ، ومع الصوت السابح بلا

موسيقى ، انهمر الدمع مدرارا .

وداعا يا ليلى ...

لا بل الى اللقاء ١

صالح مرسى

الجيزة / ١ ديسمبر ١٩٩٥

الفصل الاول

لكل شيء بداية !



فى يوم الثلاثاء ١١ مارس عام ١٩١٩ ، سقط أول شهيد
فى تلك الثورة التى اندلعت لتجتاح مصر كلها... كانت
المظاهرات قد خرجت يوم ٩ مارس ، عندما ألقت قوات
الاحتلال القبض على سعد زغلول وأصحابه ، لأنهم رفضوا
الحماية البريطانية على مصر... وفى يوم ١١ مارس - أى بعد
يومين فقط - وعند كوبرى شبرا ، تصدت قوات الاحتلال
الانجليزى لإحدى المظاهرات ، وكان المتظاهرون خليطا غريبا
من جميع طبقات الشعب وفئاته ، من الطلبة والموظفين والعمال
وأولاد البلد ... والرعاع !!

وعند كوبرى شبرا سقط أول شهيد من شهداء ثورة
١٩١٩.

فى ذلك العام كان سعد زغلول قد أصبح زعيما للشعب بلا
منازع ، كما أصبح سيد درويش زعيما للموسيقى بلا منافس.
.. كانت ثمة ثورة أخرى قد اندلعت فى مصر ، كانت
مسرحيات جورج أبيض وعزيز عيد ومحمد تيمور وعبد
الرحمن رشدى ويوسف وهبى ونجيب الريحانى تقلب وجه

الفن فى البلاد ، وكان التنافس بين الفرق المسرحية حادا
وشديدا ، وكانت - قبل كل هذا ومعها وفى قلبه - موسيقى
سيد درويش كالنار تسرى فى روح الشعب ... كانت موسيقاه
جديدة تماما ، وغربية تماما ، وثائرة ، ومنغمة ، ومذهلة
أيضا !!

فى تلك الأيام كانت الموسيقى تهجر شكلها القديم لترتدي
ثوبا جديدا ... وسمع الناس لأول مرة أغنيات عن السقائين ،
والحرفيين، والحشاشين، والفلاحين، والعمال، والموظفين، و...
ومصر والسودان !!

نزل الفن إلى الشارع مع الثورة ، وغنى الناس فى تلك
الأيام لأول مرة أغنية: «بلادى بلادى» ... كما غنوا : «أنا
المصرى كريم العنصرين» ،

وبعد عام بالتعام والكمال من ذلك اليوم المشهود عند
كوبرى شبرا ، وبالتحديد ، فى يوم ١١ مارس عام ١٩٢٠ ،
فتحت الستار لأول مرة عن أوبريت «العشرة الطيبة».

كانت هذه الأوبريت بالذات ، من وضع مجموعة من
الشبان الذين أضناهم أن يصل المسرح الفنائى فى مصر إلى
ما وصل اليه من انحدار ، كانت تسخر من الأتراك والمماليك ،
وتهزأ بهم ويفكرهم وأسلوبيهم فى الحياة ... كل هذا والسلطان

الجالس على العرش فى ذلك الوقت «تركى»، وعرشه يسنده جيش الامبراطورية التى لا تغرب عنها الشمس ، وولى عهده - الأمير فاروق - جاء إلى الدنيا منذ شهر واحد فقط : فى يوم ١١ فبراير ١٩٢٠ .

كانت هذه الأوبريت بالذات ، محاولة للخروج من أسر التهريج الذى ساد المسرح الغنائى فى مصر حتى كاد يقضى عليه ، وكان محمد تيمور - الكاتب الشاب الذى اقتبسها ومصرها عن مسرحية فرنسية بعنوان «نو الحية الزرقاء» - قد مات قبل شهر واحد أيضا وهو فى التاسعة والعشرين من عمره، فلم يحظ برؤيتها ... وكان واضع أغانيها شاب آخر قدر له - كما قدر لمحمد تيمور - أن يصبح رائدا من رواد المسرح الحديث ، كان واضع الأغانى هو : بديع خيرى ... أما المخرج ، فكان شابا قصير القامة ، أصلع الرأس ، عصبى المزاج ، عبقرى ... اسمه : «عزيز عيد» .

والقد لعب سيد درويش - فيما بعد - دور البطولة فى هذه الأوبريت ، التى يعدها نقاد الموسيقى واحدة من أكمل وأعظم ما أنتج هذا الفنان الفذ ... وكانت أغانى العشرة الطيبة تتحدث عن الشعب ، عن الفلاحين بالذات ، وتسخر من الوصوليين المتعلقين بأذيال السلطة ، المؤمنين بأنه : علشان ما نعلى ونعلى ونعلى ... لازم نطاطى نطاطى نطاطى .

غير أن الغريب في الأمر ، أن العشرة الطيبة لم تنجح النجاح الذي كان مقدرًا لها ، فلقد كان صيتها قد سبق عرضها بأسابيع طويلة ، وحشدت لها فرقة «نجيب الريحاني» - التي قدمت لأول مرة - كل الامكانيات المادية والفنية ... لم تنجح العشرة الطيبة لكنها أضفت بريقًا شديدًا على أسماء مجموعة من الشباب اشتركوا في تقديمها ، وكان من هؤلاء الشباب : روز اليوسف ، وحسين رياض ... و ... زكي مراد .

كانت روز اليوسف تلعب دور : « خاشمشبار » .

ولعب حسين رياض دور : « حاجي بابا حمص أخضر » .

أما زكي مراد فلعب دور الفتى الأول : « سيف الدين » .

ولقد خلد التاريخ اسم روز اليوسف وحسين رياض كممثلين مسرحيين عظيمين، لكنه احتفظ لزكي أفندي مراد بمكان في صفحة المطربين الأفاضل .

كان زكي مراد مطربًا جميل الصوت، جميل الوجه ، وسيم الهيئة، شديد الأناقة ، محبًا للحياة إلي درجة الهوس!

كان - مثل كل فناني عصره - بوهيميا يعشق الفن والشراب وليالي الموسيقى والنساء ولقاء الأصدقاء ... وكان هذا بالتحديد هو ما يقلق زوجته الصغيرة الشديدة الجمال ،

والتي كانت تنتظره كل ليلة - لا تنمام - حتى يعود إليها في آخر الليل .

وكان لزوج زكى مراد من «الست جميلة» قصة تحدث بها الناس قبل سنوات قليلة من هذا التاريخ .

شاهدت جميلة زكى أفندى لأول مرة فى بيت أبيها الموظف بأحد البنوك ، وكان إبراهيم أفندى زكى - والد جميلة - من عشاق الطرب والموسيقى، يجتمع فى بيته بين الحين والحين مجموعة من الموسيقيين والمغنويات ، يشربون ويأكلون ويطلقون للكاتم العنان ، وكان زكى - الشاب العايق الوسيم - واحدا من هؤلاء الذين دخلوا بيت إبراهيم أفندى ، وشاهد زكى «جميلة» . وشاهدت جميلة زكى ، ووقع كل منهما فى غرام الآخر ، غرام مشبوب رومانتيكى اعترضت عليه العائلة كلها - عدا الأب - وكان أشد أفراد العائلة معارضة للزواج هو شقيق جميلة الأكبر ، وعندما ركبت البنت رأسها ، وعندما ساعدها الأب على اتمام زواجها من زكى ، قاطعها شقيقها حتى الممات !!

وعاش زكى وجميلة فى تبات ونبات ، وانجبوا تسعة من الصبيان والبناات .

وفى يوم ١١ مارس عام ١٩٢٠ هذا كانت الست جميلة تعلم أن رجلها الوسيم الذى تعشقه النساء ويطاردنه ،

سيتأخر حتما هذه الليلة عن المعتاد ، فهذه هى ليلة افتتاح الأوبريت الجديدة ... وكان من عادة زكى مراد أن يعود إلى البيت بعد الفصل الأخير من المسرحية التى يمثل ويغنى فيها ، ولا يزال الماكياج والأصباغ المسرحية تغطى وجهه ... وفى الشقة الواسعة التى تتكون من ثمانى غرف بشارع الجنزورى بالعباسية ، حيث كان يعيش طفل اسمه «نجيب محفوظ» ، وفنان شهير اسمه «محمد عبد القنوس» كانت الست جميلة تنتظر على أحر من الجمر ، وهى تردد أمتي رينا يتوب عليك من اللى أنت فيه ده ١١٩»

رغم الحب الشديد والغيرة واللهفة ، كانت جميلة تكره عمل زوجها ، وكان زكى مراد يستأجر «مكتبا» فى نفس البيت ليدبر منه شئون بعض شركات الموسيقى ويسجل لها فيه أغنيات المطربين والمطربات ، وفى الصباح كانت الشقة تمتلئ بأسماء مثل: منيرة المهدية، وسيد شطا وسعاد محاسن ، وفى الليل - إذا عاد زكى مراد مبكراً - تمتلئ بشباب الفن مثل رياض السنباطى والقصبجى وذكريا أحمد وداود حسنى ... وفى بعض الأحيان كان يأتى شاب حديث العهد بالفن اسمه «محمد عبد الوهاب».

كان البيت الكبير مليئا بأفراد العائلة، بالجد والجدة ، بالخالات والعمات ، وكان مليئا قبل هذا وذاك بالأطفال ...

ولقد أنجبت الست جميلة أول ما أنجبت، ولذا أطلقت عليه اسم «مراد» ، وكان مراد هذا هو الابن الأكبر فى العائلة ، ثم ابراهيم الذى مات وهو طفل صغير ، ثم لىلى كبرى البنات، وبعدها أنجبت الست جميلة طفلا آخر أصرت على أن تسميه إبراهيم أيضا ، وعاش إبراهيم حتى بلغ الأربعين تقريبا ، ثم مات منذ بضع سنوات . وبعد إبراهيم جاءت ملك ، ثم منير الذى أصبح واحدا من ألمع ملحنى الأغانى فى مصر فى الخمسينات والستينات ، وبعد منير جاءت عزيزة ثم أسعد ، ولقد توفى هذا الطفلان ... وكانت سميحة مراد هى آخر العنقود !!

لونا عن هؤلاء جميعا ، تفتح لىلى مراد عينيها على تلك الأيام : أيام العشرة الطيبة .

أول ما تعيه فى الدنيا : الأب الوسيم الجميل ، والشعر الرمادى الوقور، والافورول الأحمر المزين بالقصب الذى كان يرتديه سيف الدين فى أوبريت العشرة الطيبة ، وغيره الأم ولهفتها، وصوت الأب فى عز الليل وهو يراجع ألحانه مدندنا مغنيا، تلتقط أذناها الكلمات والألحان ، تلتصق بذهنها الموسيقى فتسرى فى الدم ، وإذا تلك الألحان تسير معها عبر رحلة العمر ، تتذكرها الآن ، تغنى، تقارن ، تخرج بنتائج،

تسترجع اللحن بصوت الأب وهو يردد:

شفتى بتاكلنى أنا فى عرضك

خليها تسلم على خدك

يوه يا جاه النبى تنك سايح

ماشبعتش من ليلة امبارح

ما تفكر نيش أما دى حقه كانت ليلة فى غاية الرقة .

... ..

... ..

وتعضى السنون ، سنوات وسنوات ، وتصبح ليلى مراد
مطربة تدخل كل بيت وتغزو كل أذن ، وإذا اللحن - نفس
اللحن - يأتينا ذات يوم مركبا على كلمات أخرى !!

ولا تنسى ليلى تلك الأيام ، لا تنسى تلك الطفلة التى ولدت
فى يوم الثلاثاء ١٢ فبراير فى شارع الجنزورى بالعباسية ،
سهرات الفنانين أصدقاء أبيها ، النغم والطرب والموسيقى
والغناء المتفجر بالإحساس ، تقيع مفتوحة العينين والأذنين
مساء كل سبت ، عندما كانت تعود من المدرسة لتعضى
الاجازة الاسبوعية ... لا تنسى ، ولم تنس وهى تعود إلى
المدرسة فى صباح كل يوم اثنين ، لتقف فى الكنيسة ، فى

مدرسة «سانت أن» بالسكاكيني أولا ، ثم فى مدرسة «نوتردام دى زابوتر» بشارع الشرفا بالعباسية ... وجهان لعملة واحدة، وجهان للموسيقى ، وجه يضعها فوق الأرض فيهن جسدها النحيل الضعيف هذا ، ووجه يلمس شفاف الروح فيها فتتسامى وهى ترتل الأناشيد الدينية فى الكنيسة .

كانت حياة زكى مراد عاصفة ، حياة كالموج لا تستقر أبدا على حال ، ترتفع ذات يوم فإذا المال يجرى فى الأيدي بلا حساب، وتنتقل العائلة إلى شقة فاخرة هائلة ، وتقتنى سيارة ، ويدخل الأطفال أحسن المدارس ... وتنحسر يوما آخر فتبحث العائلة عن مسكن رخيص صغير ، يتكدس فيه أفرادها فى انتظار موجة أخرى تحملهم إلى وجه الدنيا من جديد .
وفجأة ... اختفى الأب .

كانت الست جميلة حاملا فى أسعد أصغر الأولاد ، ولم تكن سميحة قد جاءت بعد إلى الدنيا ، وكان زكى مراد قد قرر أن يقوم برحلة فنية ، ووصل إلى تونس ، ثم الجزائر ثم عبر البحر الأبيض إلى فرنسا ، ثم وصل العائلة خطاب منه يقول فيه ، أنه فى طريقه إلى الولايات المتحدة عبر المحيط الأطلسي!!

لم يكن اختفاء زكى مراد «هفة» خطرت برأس فنان فترك لنفسه الحبل على الغارب ، بل كان وعيا وأدراكا منه لطبيعة

الأرض التى يقف عليها ... كانت السنوات قد مرت ، ومات سيد درويش ، وتداعى المسرح الغنائى ، ونما الغناء الفردى وعاد الطرب ليجلس على عرشه من جديد ... كانت الموجة الفنية التى غمرت المسرح مع ثورة ١٩١٩ تنحسر بسرعة شديدة أمام فيضان موجة أخرى لفن الميلودراما والكوميديا الرخيصة ... وكان زكى مراد قد قدر لنفسه أن يغيب عن بيته شهرين أو ثلاثة ، غير أنه غاب أربع سنوات ونصفا .

ولد أسعد ومات ، وماتت عزيزة أيضا وزكى مراد فى الخارج ... وكانت النقود تصل العائلة تباعا ، فى البداية كانت تصل بالملأت ، كان لزكى مراد شقيق يعيش فى الولايات المتحدة ، ولقد أرسل الرجل اليه خطاباً يطلب منه الحضور فالجاليات العربية فى شوق لسماع موسيقى شعوبها ... مئات الجنيهاات كانت تصل إلى الست جميلة فى كل شهر ، وانتقلت العائلة إلى شقة أوسع ، شقة بها ١٣ غرفة فرشت جميعها بالسجاجيد والأثاث ، ثلاث سنوات كاملة والكل يعيشون فى حبوحة ... ثم بدأت النقود تقل ، أصبحت عشرات ثم اختفت العشرات أيضا ، وانقطعت خطابات زكى مراد .

وبدأت العائلة تعاني ، وبدأت الأم تبيع مصاغها قطعة بعد قطعة ، ثم انتثت إلى الأثاث والسجاجيد ، وأخذت الغرف تخلو

غرفة بعد غرفة ، حتى جاء يوم ، عاشت فيه العائلة فى غرفتين فقط ، وأغلقت إحدى عشرة غرفة لأنها كانت قد أصبحت خالية تماما من أى أثاث .

فى صمت ودهشة ، كانت ليلى ترقب ما يحدث ، ولما كانت هى كبرى البنات، فلقد كان عليها أن تحمل «الهم» ... كانت تذهب إلى المدرسة شهرا وتنقطع شهرا ، لكنها أبدا لم تنقطع عن الغناء، كانت تغنى فى البيت إذا ما انفردت بنفسها، وإذا كان الصوت فى الحمام يمتزج بالصدى فإن صوتها الضعيف فى الحمام كان يشتد ويقوى فتدخل الحمام لساعات تغنى ، ولما كانت غرف البيت خالية ، فأنها كانت تحمل «بوق» الفونوغراف لتغنى فيه وتسمع بأذنيها صوتها الضعيف ... وهو يقوى فى الأيام التى يقدر لها فيها أن تذهب إلى المدرسة كانت تجلس وسط البنات مفتونة بذلك المطرب الشاب الذى توهج اسمه فى سماء الفن ، وحفظت ليلى كل ما كان يصل إليها من أغنيات عبدالوهاب وأدواره عن ظهر قلب... كانت تغنى وفى قلبها حزن كظيم ، وأسى مرير ، ونظرة حائرة نحو مستقبل مجهول ، أب غائب وأم تغنى نفسها من أجل العائلة ولا مال ولا ملابس وفى بعض الأحيان، لا طعام !!!

ثم عاد زكى مراد من رحلته الطويلة .

عاد ليجد العائلة قد انتقلت إلى شقة صغيرة فى حي
السكاكىنى ، عاد ل يبحث لنفسه عن عمل فلا يجد ... كان
الحال فى مصر قد تغير كثيرا ، كان سعد زغلول قد مات ،
وخمدت الثورة تماما ، وران على البلاد صمت أسن لا تحركه
سوى أنباء المعارضات بين الحين والحين ، ولم يعد هناك سيد
درويش ، واختفت أسماء لفنانين عمالقة ، ولعت أسماء جديدة
لم تكن موجودة ، كان الحال قد تغير كثيرا ، وأصبح الفن غير
الفن ، والدنيا غير الدنيا .. ولما كان الرجل ماسونيا فان
الماسونيين ساعدوه باقامة بضع حفلات ، ولكن إلى متى ١٩ ...
كان هذا هو السؤال !!



ذات ليلة . كانت هناك حفلة ...

لا أحد يستطيع اليوم أن يزيع الأيام ليكشف عن حقيقة
تلك الليلة ، كل مانستطيع أن نعرفه عنها ، أنها كانت فى
بداية عام ١٩٣٢ ... وكان هناك - كالعادة - مجموعة من
الفنانين أصدقاء الأب ، أسماء قدر لها أن تصبح علامات على
طريق الموسيقى ، كان هناك داود حسنى ومحمد القصبجى
وسيد شطا ورياض السنباطي ، وزكريا أحمد ، وكان هناك
عازف عود اسمه أحمد سبيع ، وعازف قانون اسمه محمد

عمر ... أكل الجميع وشربوا ، وعزفوا وغنوا ، وأوغل الليل ،
ولا أحد يدرى من الذى صاح طالبا من ليلى أن تغنى . دونا
عن أفراد العائلة كلها ، كانت ليلى هى شغل أبيها الشاغل
الشاغا منذ عودته من الخارج ، كانت طفلة ضعيفة ، هزيلة
الجسد ، نحيلة القوام ، تكره الطعام ، حتى لقد ظن الأب أن
بها مرضا ... ولقد كان زكى مراد على استعداد لأن يسمع
أى نبا إلا أن يسمع أن ابنته هذه تغنى ، كان على استعداد
لأن يصدق أى شىء إلا أن هذه «المفعوصة» تغنى ... حملوها
فى تلك الليلة المجهولة وأوقفوها فوق إحدى الموائد ، وأمسك
أحمد سبيح بالعود وسألها : حاتغنى إيه ياللى ١٩

وغنت ليلى ..

كانت أغنيتها الأولى أمام جمهورها هذا الصغير ، هى :
ياجارة الوادى .

وإذا كانت دهشة الأب والأصدقاء شديدة لذلك الاتقان
الذى أدت به ليلى الأغنية ، فإن دهشتهم ازدادت ، عندما
طلبوا منها أن تغنى مرة أخرى ، فغنت أحد أدوار عبد الوهاب
أيضا ، وهو دور : ياما بنيت قصر الأمانى .

بدا الأمر لزكى مراد وكأنه حلم ، ولم تكن ليلى تعلم أن
هذا الدور الذى غنته من أصعب الأنوار أداء ، وأنه يحتاج إلى

مقدرة ومراس وتدريب ، وأن أباهما كان يتلقى تهانى الأصدقاء
وهو مذهول ... متي تدريب علي الغناء ومن دربها حتي
استطاعت أن تتقن الأداء إلى هذا الحد؟

وسط صيحات الاعجاب والتهانى ، كان ثمة حقيقة رسخت
فى ذهن الأب المكود فى تلك الليلة المجهولة فى بداية عام
١٩٣٢ ، هذه الحقيقة هى : أن ليلي مطربة!!

وانصرف الأصدقاء ، وأوى الجميع إلى أسرّتهم ، وأطفئت
الأنوار ، ووضعت ليلي رأسها على الوسادة وراحت فى سبات
عميق .

وساد الهدوء مع الظلام ، لكن عينا زكى مراد ظلنا
مفتوحتين ، كان ثمة خاطر ، وكان ثمة إحساس اطار النوم
من عينيه .



لم تكن ليلي الصغيرة تحلم ، أو تفكر ، أو يخطر لها على
بال... أن هذه الليلة سوف تقودها إلى مجد عظيم .

كانت هذه الليلة المجهولة فى عام ١٩٣٢ ، هى بداية «ليلى
مراد» ... التى ظلت - رغم انقطاعها عن الغناء ما يزيد علي
الخمسة عشر عاما - ملء الاسماع ، يحفظها أبناء هذا
الجيل، مثمنا نحفظها نحن تماما .



الفصل الثانى

عروس النيل تستعد للزفاف !



رغم كل شيء كانت ليلي الصغيرة تشعر أنها تنتمي إلى عالم آخر يختلف عن هذا العالم المزدحم في البيت ، وبالرغم من ارتباطها بكل فرد من أفراد الأسرة ، وبالرغم من إحساسها بالمسئولية تجاه الكبير والصغير ، فإنها كانت تشعر في أعماقها بأنها تنتمي إلى هذا العالم الآخر ، عالم الراهبات في مدرسة «نوتردام دي زابوتر» ، حيث زميلاتها وصديقاتها من طبقة تحمل ألقابا طنانة ، وتحمل مع الألقاب أموالا بلا حصر ، وتحيا بعيدا عن تلك الموجات المتعاقبة من الفقر والغنى ، تروح وتجيء على البيت بلا ضابط وعلى غير انتظار .

غير أن ارتباطها بالراهبات ازداد عندما انحسرت موجة الغنى نهائيا ، وطفئت موجة الفقر ، فكانت كلما عادت في يوم السبت المقدس هذا حيث تجتمع العائلة كلها لا ينقصها فرد من أفرادها ، تكتشف أن ثمة شيئا في البيت قد اختفى ، ورغم الأثاث البسيط الذي انتقلت به العائلة من العباسية إلى السكاكيني أولا ، ورغم أن المسكن الجديد لم يكن يتعدى ثلاث

غرف ، فإن الاثاث كان يختفى، وكانت هى تسأل فلا تجد سوى مهممات أو إجابات مبهمه ، وكانت هى تعرف وتكتم أنها تعرف ، وتعلمت ليلى وهى تحبو نحو المراهقة كيف تكتم عواطفها ، وكيف تضع على وجهها قناعا يخفى ما يعتمل فى نفسها ، حتى ولو كان هناك أتونا يلتهب ، ولازمتها هذه الطبيعة حتى اليوم ، وأفادتها فى رحلة الحياة فائدة لم تكن تخطر لها على بال !

والقد علمت ليلى بعد تلك الليلة المجهولة أن أصدقاء أبيها اعجبوا بصوتها وتحمسوا له ، ووصل حماس البعض منهم إلى حد أن اقترح على الأستاذ زكى ، أن تحترف ابنته الغناء، عرفت ليلى هذا لكنها تجاهلته ، بل تمننت لو أنها لم تعرفه ، بل أنها أحست بالكراهية الشديدة لهؤلاء الذين كانوا يطلبون منها أن تغنى فيما بعد تلك الليلة ... ثمّة إحساس دفين بالسعادة كان ينتابها كلما انساب صوتها فى أغنية من أغانى عبد الوهاب بالذات ، هذا حق ... لكن إحساسها هذا لم يكن يضارع - بشكل أو بآخر - إحساسها بالانتماء إلى المدرسة ، إلى الصاحبات والزميلات ، إلى بنت فلان باشا وفلان بك والوجيه فلان الفلانى ، إلى هذا العالم المسحور المليء بالمجوهرات والحب والقصور والسيارات ، العالم الذى ذاقته

يوم أن كان المال يجرى بين يدي أبيها بلا حساب ... إنها تنتمي إلى هذا المجتمع لا إلى ذاك ، انتمائها إليه أقوى من كل شيء ... حتى ولو كان هذا الشيء هو الغناء !!

ورفض زكى مراد الفكرة أساسا ، كان محمد عمر القانونجي وأحمد سبيع العواد بالذات هما أكثر الناس حماسا لصوتها ، كانا يطلبان منها إذا ما اختليا بها أن تغنى ، وكانا يطربان لصوتها ، ويعزفان لها ، ويصححان أخطاها البسيطة ... وفى كل مرة كان يتحسمان أشد الحماس لفكرة احترافها الغناء ، ذلك أن هذه الفتاة الصغيرة النحيلة ، كانت تملك أذنا موسيقية مذهلة ، وقدرة عجيبة على استيعاب الألحان !

ولقد كان محمد عمر وأحمد سبيع فنانين - هذا حق - لكنهما كانا - على أى الأحوال - مجرد آلاتية يقبضون أسفل سلم المجتمع الشاهق الذى كانت ليلى تنتمي اليه بخيالها . حتى جاء يوم كان على زكى مراد أن يواجه فيه الأمر الواقع ، وكان على ليلى أن ترضخ فيه للحقيقة ، وأن تنقطع عن المدرسة نهائيا .

لم يعد ممكنا أن يدفع زكى مراد مصاريف المدرسة وقد باع أغلب أثاث البيت الصغير ، ولم يكن هذا ليؤثر فيه بشكل

أو بآخر، فكما عودته الأيام أن تجرى بالمال بين يديه بلا حساب ، فلقد عودته أن تمسك عنه الرزق بلا حساب أيضا ... و تراكم أجر البيت شهورا حتى أصبحت ليلي تتجنب لقاء صاحبة البيت ، وتكرهها ، لأنه ما من مرة رأتها تلك المرأة على السلم أو فى الطريق ، إلا وذكرتها بالاجرة المتأخرة، وطلبت منها أن تخبر أباهها أو أمها أنها لن تحتل تأخيرا أكثر مما احتملت ... ثم جاء يوم قطع فيه التيار الكهربائى لأن العائلة لا تملك ثمن ما استهلكته من نور ، وكان من الممكن أن يستغنى زكى مراد عن كل شيء ، عن الأثاث ، عن النور، وربما عن وجبة غذائية ، لكنه أبدا لم يكن يستغنى عن التليفون ... ففى وسط هذا البيت الذى أصبح شبه عار من الأثاث، كان التليفون هو وسيلته الوحيدة للاتصال بعالمه، هو الدليل الحى الباقى على أنه فنان... وكان التليفون يدق أحيانا، ويصمت فى غالب الاحيان ... ثم جاء يوم كان على ليلي - وهى لم تنزل طفلة - أن تجد حلا للموقف كله .

ولكن كيف ١٩

ولماذا هى بالذات ١٩

وإذا كان مراد - الأخ الأكبر - قد استقل عن العائلة ووجد عملا وسكن بيتا مستقلا ، فإن عليها - بدورها - أن

ترفع عن العائلة عبء طعامها على الأقل ، كان على كل فرد -
فى مثل هذه الظروف ، ومهما كان عمره أو تجربته - أن
يخوض معركة الحياة مسئولاً عن نفسه ... ولقد انتهى عهدا
بالمدرسة إلى الأبد واستنفدت كل الحجج - من المرض إلى
السفر ثم إلى الزواج من ابن عم لها - حتى تقنع الراهبات
اللاتى كن يسعين إلى البيت للسؤال عنها ، بأن حياتها قد
أخذت مسارها الطبيعى ، كما استنفدت الراهبات كل
الأساليب لاعادة هذه الصبية ذات الصوت العذب الذى كان
يترنم بالأناشيد فى الكنيسة فى كل صباح ... انتهى عهدا
بالمدرسة وبدأت تبحث عن مهنة تتعلمها ، أى مهنة إلا أن
تصبح مطربة!!

ووجدت ليلى الحل ذات يوم ، وجذته فى مدرسة للتطريز
غير بعيدة عن البيت ، وكانت هذه المدرسة تعلم الفتيات أشغال
الأبرة والكروشيه والبروديه والاويسون والكانافاه، ثم تعطى
للغاتة - إذا ما اجتازت فترة معينة للتمرين - أجراً قدره
سبعة قروش فى اليوم .

فى هذه المدرسة أكتبت ليلى على اشغال الأبرة بلا كلل ، لم
يكن هدفها هو القروش السبعة وإن كانت هذه القروش - فى
ذلك الزمان - تشكل دخلاً بأس به ، ولكن كان هدفها أكبر،

وطموحها أعظم، لقد وجدت هذه الصبية الصغيرة فى أشغال الأبرة بحرا تفرق فيه همومها وأحلامها ، ووجدت فيه قاريا قد يقودها ذات يوم إلى شاطئء المجتمع الذى عاشته يوما فى مدرسة نوتردام دى زابوتر ، ففى بعض أشغال الأبرة ، ما لا يمكن أن يقتنيه إلا أصحاب القصور والآلوف ... وسرعان ما مضت فترة التدريب ، وأصبحت ليلى تتقاضى سبعة قروش فى اليوم ، وبدأت - على الفور - تتطلع إلى الاستقلال ، فراحت تقتصد من قروشها القليلة ما مكنها من أن تدفع القسط الأول من ماكينة خياطة لاشغال البروديه، وأصبحت تعود من المشغل لتكعب على الماكينة فى البيت ... كانت تعمل وتعمل وتعمل ولا تكف . وانتقت - وهى تضع على كتفيها الصغيرين عبء العائلة كلها - كل الاشغال، من البتى بوان إلى الاويسون إلى البروديه ... كانت تكدح وتتعب وتتغلب على التعب دائما بالدندنة ... بالغناء !!

... ..

... ..

فى البداية كان الأمر صعباً للغاية ، كان زكى مراد فنانا له اسم كان يدوى مثل الطبل قبل سنوات قليلة ، وكان انتعاء فتاته إلى هذه المدرسة التى تعطى أجورا لبنااتها أمرا يحز فى

نفسه ، وكان استمراره فى السكاكىنى قد أصبح محالا بعد أن تراكم أجر البيت وانقطع النور ، فجمع أثاث البيت ذات يوم وهاجر من السكاكىنى إلى حدائق القبة ...

وفى حدائق القبة بدأت الأمور تستقر بعض الشيء ، لم يعد فى البيت من الأولاد سوى ابراهيم وملك ومنير وسميحة بعد رحيل مراد ، وكانت ليلى تنكب على الماكينة طوال اليوم ... غير أن أهم ما تذكره ليلى زكى مراد فى شقة حدائق القبة، على الاطلاق ، هو أنها الشقة التى شاهدت فيها محمد عبد الوهاب معشوقها وفتي أحلامها ، وفنانها المفضل - حتى آخر يوم فى حياتها- لأول مرة!

رغم كل ما وصل اليه الحال فى بيت زكى مراد ، فان سهرات الشلة لم تنقطع عنه أبدا ... لا فى السكاكىنى ، ولا فى حدائق القبة ... كانت هذه السهرات تحدث بلا تدبير ، وكان الرجل - رغم كل ما وصل اليه - فنانا يعشق الفن ويعيشه ، وكان أصدقاؤه كلهم من الفنانين ، وكان بيته مفتوحا دائما لهم ، وفى بعض الأحيان كانت ليلى تغنى إذا ما طلبوا وإذا ما تمنعت بقدر كاف وإذا ما ألحوا فى الطلب ... وتعودت ليلى أن تسمع الغناء ، وتعودت أن تسمع سؤالا يتردد : «ليه ماتفنيش؟» ، وتعودت أيضا أن تسمع صوت أبيها يصيح:

«لا... البنت اسه صغيرة!» ، لكنها كانت تشعر فى كل مرة أن الصوت كان يخفت، وأن نبرة الرفض كانت تخف ... كانت تعلم عن يقين ، بأن هذا اليوم الذى سوف تحترف فيه الغناء ، أت لا ريب فيه .

أصبح الأمر مثل قدر يطاردها ، وأصبح الكتمان جزءا من طبيعتها ... وإذا كان رفض زكى مراد للأمر قد أصبح مع الأيام مجرد همهمة لا تبين ، فلقد كان عليها أن تفكر ، وتدبر... ماذا ستقول لو فاتحها أبوها ذات يوم بالأمر كله !
ثم جاء هذا اليوم ...

كان من عادة زكى افندى مراد أن يرتدى فى بيته جلبابا أبيض ، وأن يقبع فى غرفته ممسكا بالعود ليغنى ويدخن ، كان يدخن بشراهة حتى كرهت ليلى التدخين ، وكان الوقت مساء فى ذلك اليوم ، وثمة خلاف بين الست جميلة وزكى افندى ، وكل منهما قد لوى بوزء مقموصا من الآخر ، وسمعت ليلى صوت أبيها يناديه ، فدق قلبها ، وأيقنت - لظول ما انتظرت وترقبت وخمنت وقدرت - أن الساعة قد حانت ... وخطت اليه تحملها نحوه عشرات المشاعر المختلطة المتضاربة ، الرفض والقبول ، المهانة والرضا ، الشهرة والمال ... و... ولا منقذ ، لا منقذ لهذه العائلة إلاها !!

دخلت الغرفة وهى تعلم مقدما ماذا سيقول ... جلست اليه وراحت ترقبه وهو يدخن بشراهة شديدة ، لم يواجه نظراتها ، وجاءها صوته متعثرا :

«انتى بتحبى المغنى ياليلى ١٩»

هكذا بلا مقدمات دخل الرجل فى الموضوع. وكانت تعلم أنها لا تستطيع أن تنكر ، كانت تعلم هذا لأنها كانت موقنة مما وراء السؤال ، فقالت بصوت ثابت :

«أيوه يا بابا باحب المغنى»

«إيه رأيك لو علمتك عود ١٩»

لم ترد عليه ، ففى هذا الوقت بالذات أحست وكأنها ضحية، تراءت لها ذكريات المدرسة والصديقات والزميلات ونظرة المجتمع للمطربات ، اندب الحزن فى قلبها عارما فلم تنطق ، وعاد صوت الأب يردد :

«اسمعى ياليلى ، أنا فنان وأعرف قيمة صوتك،

انتى.....»

تركته يتحدث ولم تعد تسمع ما يقول ، فماذا بعد ١٩ ... لسوف توافق ولسوف تغنى أن أفلحت ، قدر مكتوب ولا مفر ... وكان الرجل أحس بما يعمل فى نفسها ، فسألها فجأة :

«طيب إيه رأيك لو خليت واحد من الفنانين الكبار

يسمعلك ١٩»

«زى مين يعنى؟»

«عبد الوهاب!!»

وانتفضت ليلى ، لم يكن يعنيا أى اسم الا هذا الاسم، لم تكن تهتم بأن تلتقى بفنان الا عبد الوهاب شخصيا ، بذاته ، بلحمه وشحمه ، بشبابه ، بصوته الرخيم ، بكل ما حفظته له من أغنيات ، بكل ما رددت له من ألحان ... فهل تستطيع أن تغنى أمامه!!

«أنا حانكسف أغنى قدام عبد الوهاب يابابا».

وتتنفس الأب الصعداء ، ومهما كان ردها إلا أنه لم يكن يحمل الرفض ، وهذا ما كان يريده فقط ، لا شيء إلا أن توافق ، وتدفق الحديث من بين شفثيه وراح يتحدث عن عبد الوهاب حديث الواصل الفاهم، إن عبد الوهاب فنان كبير ، نكى، وعبد الوهاب بالذات ، سيكون له مع الأيام شأن كبير... ولم تمض بضعة أيام حتى جاءها زكى مراد بالنبأ ... سوف يأتى عبد الوهاب غدا - خصيصا - لكى يسمعها !

ومضت الساعات ولا تعرف ليلى كيف مضت ، احساسان متناقضان تماما يمزقانها ، لكنها كانت قد استطاعت أن تكتم - حتى عن نفسها - مشاعرها ... هناك فرحة بقاء عبد الوهاب ، وهناك فرحة عروس النيل بالموت فى سبيل الإله ... والإله هنا هو العائلة !!

وعندما جاء عبدالوهاب لم يكن وحده ، كان معه الدكتور
بيضا وايزابيل بيضا ، وكان الثلاثة هم أصحاب شركة
بيضافون .

ودخلت ليلى تتعثر فى خطاها ، فتاة صغيرة نحيلة نحيفة،
بلا صدر ولا ظهر ، من يراها يحسب أنها لم تعرف للطعام
مذاقا ... نظر اليها المطرب الشاب وسألها :

«تحبى تغنى إيه يا ليلى؟»

تمنت لو أنه ظل يتحدث إلى الأبد، جاءها صوته كأنه
تفريد بلبل على غصن شجرة...

«أغنى : ياما بنيت قصر الأمانى!»

وارتفع حاجبا عبد الوهاب دهشة ، لقد اختارت الدور
الصعب،

«كده مرة واحدة ١٩»

«ايوه يا استاذ!»

وامتدت يده إلى العود يضبط أوتاره ... وساد الصمت، وبدأ
عبدالوهاب يعزف ، وغنت ليلى، وكانت تغنى له ... معبود
النساء والفتيات فى مصر جالس أمامها يستمع اليها ويعزف
لها ، لم تعد تسمع أو ترى أو تعى ، غرقت فى اللحن فذابت
فيه ، تموج صوتها وانداح علوا وانخفاضا ، كانت ليلى ترتل

فى محراب سري لا يعرفه إلاها ... وانتهى اللحن ، وهبطت
من دنياها إلى دنيانا ، وجاءها صوت عبد الوهاب :

«دى حاجة عظيمة خالص ا»

«مرسى»

«بتغنى ايه كمان ا»

«أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه ا»

وعزف عبد الوهاب ، وغنت ليلى ، غنت، غنت بكل أننيها
عندما كانت تسمع صوت أبيها وهو يتدرب ، غنت بكل حزنها
الغريب الذى بلا سبب ، وغنت بعدها : «أراك عصى الدمع »
للشيخ أبو العلا ، غنت، بكل قلبها ، بكل احساسها بالمهانة
والآلم والحرمان من المدرسة والراهبات وترتيل الكنيسة غنت
... حتى إذا ما انتهت سمعت صوته آتيا من بعيد ، كأنه يأتيها
من عالمها هذه المرة :

«يا أستاذ زكى ... انت مخبى إزاي ليلى عننا الوقت ده

كله١٩٤٠»

ولم تستطع ليلى أن تحتمل الأيام .. فغادرت الغرفة ،
هرولت يمزقها الاحساس الشديد بالسعادة ، والشعور الدفين
بالحزن معا !..



ولا تدرى ليلى ما الذى حدث بعد ذلك بالتحديد ، لا تفاصيل ولا أحداث ، غمرتها الأيام بطوفان من العمل فحملتها حملا إلى حيث قدر لها أن تصبح واحدة من أشهر مطربات عصرها ، إلى حيث رسم لها زكى مراد طريقها ، دخل عليها أبوها الغرفة وكانت غارقة فى مشاعرها متلازمة متضاربة . فرحة وحزينة ، سعيدة وتعبة .. وهى لا تدرى حتى كتابة هذه السطور سر ذلك الحزن الذى سيطر على مشاعرها ، سر ذلك الاحساس الغامض بالتضحية وكأنها مصلوبة . قال الأب :

«الاستاذ عبد الوهاب مبسوط منك قوى يا ليلى ا»

ولم ترد عليه ليلى ، خفق قلبها لأن المبسوط - فقط - هو عبدالوهاب.

«أحنا حانبدأ من بكره يابنتى ، حاتحفظى الابوار القديمة كلها»

ظلت صامتة مستسلمة لا تفهم ما معنى هذا فعبد الوهاب لا يغنى الابوار القديمة!

« فى ظرف سنة الاستاذ عبدالوهاب حايعمل معاكى عقد بعشر اسطوانات»

هل تراه مرة أخرى هذا الذى يسرى صوته إلى القلوب

مباشرة١٩

«بس المهم إننا نعمل حفلات ، لازم نعمل حفلات!»

وسقطت دموعها فخرج الأب صامتا مطرقا ، انكمشت على نفسها تريد أن تختبئ من الناس ولكن أين المفر ، لسوف يصبح عليها أن تواجه الآلاف من الناس ... وعندما جاء أحمد سبيع بعوده فى اليوم التالى ليديرها كانت قد استعدت تماما للعمل ، حزمت أحزانها ووضعتها فى ركن قصى ، وارتدت قناعا باسم وأخذت تنصت باهتمام ، وراحت تغنى ، وتتدرب، وتحفظ ... ولم يعد أحمد سبيع وحده هو الذى يديرها ، ففى الأيام التالية جامها داود حسنى وزكريا أحمد والقصبجى وأصبح أبوها يجلس إليها أكثر من ذى قبل. ويدير لها اسطوانات سيد درويش وألحانه : «احفظى كويس يا لىلى ... فى دى المزيكة اذا كنتى بتحبنى المزيكة» .. يوم بعد يوم ، وأسبوع بعد أسبوع ، وبدأ الاستعداد للحفلة ، ولكن الحفلة تحتاج إلى صالة، والصالة تحتاج إلى أجر، والأجر يحتاج إلى مقدم ، ولم يكن زكى مراد يملك مالا يدفع به أجر المسرح، وعندما ذهب إلى يوسف وهبى يريد استئجار مسرح رمسيس - مسرح نجيب الريحانى الآن - وافق الرجل على الفور ، ورفض أن يأخذ مليما من إيجار المسرح الا بعد الحفلة، ونشط زكى مراد فباع الحفلة كلها لاصدقائه من

الفنانين والصحفيين والنقاد والأعيان ، ولم تكن أسماء مثل: نجيب الريحاني وروز اليوسف ومحمد القابعي ويوسف وهبي وديع خيرى تعنى بالنسبة إليها شيئا ، كانت الأيام تحمل للأب تفاؤلا راح يشع من عينيهِ ، وبدأ البيت يجد حاجته من المال، وعندما تقرر وضع البرنامج ، كان لابد أن تقدم ليلى أغنية جديدة على الأقل ، أغنية تشتري هـى كلماتها وتلحن لها خصيصا ... وفى ذلك الزمان، فى النصف الأول من مايو عام ١٩٣٢ على وجه التحديد ، كان فى مصر مطرب مشهور له معجبون ومعجبات ، وكان اسمه «أحمد عبدالقادر»، وكان عبدالقادر هذا يغنى للحن شاب ظهر حديثا اسمه رياض السنباطى ، وكان السنباطى فنانا لامع الموهبة ، التقطه زكى مراد بكل خبرته وتجربته وعهد إليه بأغنية يلحنها لابنته ، وقدر للسنباطى أن يكون أول ملحن يضع لحنا خصيصا لليلى مراد، وقدر لليلى أن تغنى ، أول ما تغنى، أغنية من تلحين السنباطى .

كان مطلع الأغنية يقول : أه من الغرام والحب أه، وجاء السنباطى إلى البيت ، وجلست إليه ليلى ، وسمعت، أصاغت السمع، وتدربت ، وحفظت اللحن الجديد. واتقنت لحنين قديمين هما : فى البعد ياما كنت انوح ، ثم : أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه للشيوخ أبو العلا .

واقتربت الليلة الأولى ، أصبح كل شيء جاهزا ، المسرح
والتذاكر والدعوات والأغنيات ... وهنا ، هنا فقط ، تنبه الجميع
إلى ليلي نفسها ، نظروا إليها طويلا فسقطت قلوبهم بين
ضلوعهم ، ذلك أنه من المستحيل أن يقتنع مثل هذا الجسد
الضامر النحيل ، بلا صدر وبلا جسد ، مئات من السميرة ...
واسوف تبدو ليلي ، إذا ما فتحت عنها الستار بحالها تلك ،
كطفلة في التاسعة من عمرها ... فماذا يفعلون ، ماذا ترتدى ،
وكيف تبدو للناس فتاة ناهدة ناضجة مقنعة ؟
في ذلك الوقت ، كان هذا إشكالا ، وكان لابد من حل لهذا
الإشكال ...

الفصل الثالث

سر الفستان الأسود



فى يوم الاثنين ١٦ مايو عام ١٩٣٢ نشرت مجلة الكواكب
فى باب «بينى وبينك» خطابا من الزقازيق موقعاً باسم
الايوى، وكان صاحب الخطاب يسأل : هل نجحت الانسة ليلي
مراد، وما رأيكم فى مستقبلها؟... وردت المجلة على القارئ
بقولها : ظهرت الانسة ليلي مراد فى حفلة واحدة على مسرح
رمسيس ، وقد شهد لها جميع من سمعوها ، باستعدادها
الطيب ، وتنبأوا لها بمستقبل زاهر !

كانت الكواكب قد صدرت منذ أسابيع قليلة ، بالتحديد فى
٢٨ مارس عام ١٩٣٢ ، وكانت ملحفاً فنياً لمجلة المصور ،
وكان ثمنها خمسة مليمات ، وكان هذا الخطاب مع التعليق ،
هو أول شىء ينشر عن ليلي مراد فى مجلة الكواكب !

كانت الحفلة الأولى ليلي مراد قد نجحت ، واجهت الفتاة
النحيلة الضعيفة الهزيلة الجسد جمهورها لأول مرة ... لكن
الناس لم يروها فى تلك الليلة نحيلة ولا ضعيفة ولا هزيلة
الجسد ، شاهدوا أمامهم فتاة ناضجة ذات أرداف ممثلة
وجسد ملفوف ... غير أن واحداً من الحاضرين فى تلك الليلة،
لم يكن يعلم أن قوام ليلي النحيل هذا، وجسدها الهزيل ، ظل

لأسابيع طويلة الشغل الشاغل للأهل والأصدقاء ، ففى ذلك
الزمان كانت مقاييس الجمال تختلف، وكان الشحم واللحم
والاكتناز من علامات الجمال التى تبهر الأبصار وتملأ العين،
ووجدت الست جميلة الحل فى صدر هناعى وضعته لفتاتها
الصغيرة ، وتحت ذلك الفستان الاسود الذى ارتدته ليلى فى
تلك الليلة، كان هناك العديد من الجولات التى صنعت أردافا
ممتلئة ومستديرة .

الشيء الغريب حقا ، هو أن صوت ليلى ملأ المسرح ، لم
تكن الميكروفونات قد عرفت طريقها إلى المسارح فى تلك الأيام،
وكانت عظمة المطرب أو المطربة تتجلى كلما اتسع المسرح أو
السرادق وامتلا بمئات من الناس، فإذا ما وصل الصوت -
رغم الاتساع والازدحام - إلى كل أذن كان هذا دليل النجاح
الذى لا يناقش ... ولقد غنت ليلى الصغيرة فى مسرح
رمسيس الصغير المحنق يلا ميكروفون ، ووصل صوتها إلى
كل أذن فى المسرح الذى امتلا حتى آخر مقعد فيه ولم يلفت
هذا الأمر نظر أحد من السميعة الذين طربوا وأعجبوا
وصفقوا وارسلوا باقات الزهور ... لكن الذى لفت الانظار
حقا، هو لون الفستان !!

كانت ليلى ترتدى فى ليلة زفافها تلك ، فستانا أسود .

وقبل أن يلفت هذا اللون أنظار الناس ويشير دهشتهم ،
كان قد أثار دهشة الأب والأم والاخوة والأصدقاء والصديقات
جميعا ... فما الذى يدفع فتاة فى عمر الزهور تزف إلى فنها
ومجدها ومستقبلها لأول مرة ، لأن تصمم وتلح على أن يكون
لون الفستان أسود!!

عبثا حاولوا اقناعها باختيار لون آخر، فلماذا لا يكون
الفال حسنا وتختار اللون الأبيض ، لماذا لا يكون للفستان
الأول لون آخر ، أى لون يثير البهجة عند الناس لا الحزن ،
سمعت ليلى وركبت رأسها ، وكانت تقول لمن يسأل
والدهشة تطل من عينيه: «ما هو أنا لما ألبس فستان أسود ،
حابان أكبر من سنى!!»

واقنعوا ، أو أرغموا على الاقتناع ، فلابد أن ليلى هى
التي اشترت القماش ، ولابد أنها هى التي صنعت الفستان
بنفسها!

كان السبب الذى ساقته ليلى تبريرا لتصميمها هذا واهيا،
ولم يكن هو السبب الحقيقى وراء اختيارها لهذا اللون الغريب،
كما أنه لم يكن من الممكن أن يفكر أحد فى مثل هذا الموضوع
لأكثر من دقائق ، فموعد الحفل يقترب ، والاضطراب يسود
البيت، يشمل الأب والأم وعازف العود والملحن الشاب ...

وكانت ليلي تشعر أنها فى حلم ، كانت تسير فى الشوارع فتقرأ الاعلانات التى ألصقها أبوها على الحيطان ، اعلانات تحمل اسمها كيبيرا عريضا ، وتحس أحيانا بالطرب ، لكنها - أبدا - لم تتمن أن يعرف الناس ، إنها - هى - ليلي مراد التى يقرأون اسمها الآن فى الشوارع والطرق .

وبدون شك : كانت الست جميلة هى أكثر الجميع قلقا على مصير ابنتها ، لذلك فهى لم تكف عن الصلاة والدعاء ليل نهار... غير أن المذهل فى الأمر ، هو حال الفحل العملاق الوسيم، ذلك الرجل ذو التاريخ والمجد القريب ، زكى مراد الذى كان اسمه مازال يتردد فى الأذهان لم يختف بعد ، هذا الرجل كان يرتجف رعبا ، وكان يتماسك ويتظاهر بالثقة أحيانا وباللامبالاة أحيانا ، لكن قلقة كان واضحا ، فبعد أيام يتحدد مصير أسرة ... هذه هى الحقيقة يعلمها الكبير فى البيت قبل الصغير ، تعلمها ليلي ويعلمها الأطفال والعجائز ، وكلما اقترب موعد الحفل ازدادت عصبية زكى مراد ، ولازمت ليلي غرفتها لا تبرحها ، لا ترى أحدا ولا تقابل أحدا ، ولا تصنع شيئا سوى الغناء بصوت خفيض ، فإذا ما ارتفع صوتها ذات مرة فى الليل أو النهار ، ساد السكون البيت، وارهفوا السمع ، وخفقت القلوب ... فماذا ... ماذا لو فشلت؟

يشد زكى مراد قامته ويقول :

« ماتخافيش يا ليلي ا »

لكنه كان يرتجف ذعراً .

« أوعى تنسى إنك بنت رجل مشهور ! »

يتوسل إلى مجده بالعودة ، ويحملها مسئولية الحفاظ عليه ،

فكيف ١٩

« وحتى لو مانجحتيش مايهمشا »

بل يهم ، وكان هو أول العارفين بمدى أهمية النجاح ا

حتى جاءت الليلة الموعودة !!

... ..

... ..

فى تلك الليلة حملوها من البيت إلى المسرح ، طارت أو
سارت أو ركبت فهي لا تدري ، كل شيء أصبح حلماً تفتقد
الحواس ملمسه ، حتى هذا الباب الصغير الضيق فى الحارة
الجانبية خلف المسرح كان حلماً ، نفذت منه تحت ذراع أبيها
فتمنت لو أنها عادت إلى بطن أمها من جديد ، تلقاها الزحام
والحركة والوجوه والتهانى لكن البسمات كانت تحمل معنى
الاشفاق أكثر من الثقة ... الكواليس والحبال والآلات

الموسيقية وكلمات التشجيع وهى تقترب ذات لحظة من الستار وتنتظر إلى الصالة فيسقط قلبها بين ضلوعها ، غيبوبة هى أو منام كالكابوس ومنذ أيام كانت تجلس إلى ماكينة الخياطة فى البيت ، ومنذ شهور كانت تغنى فى البيت فى بوق الفونوغراف وترتل فى الكنيسة مع الراهبات فماذا ستقول عنها الصديقات بنات الحسب والنسب ... خلف الستار دفعوها دفعا فسارت كالمنومة ، نظرت حولها تبحث عن أبيها فلم تجده ، كان قد اختفى ... رياض السنباطى يقف وسط العازفين وقد تهدلت ملامحه وملابسه فليس الامتحان الليلة ككل امتحان وقد امتلا المسرح بالنقاد والفنانين والصحفيين وأصحاب الأسماء الرنانة فى عصر كان فيه للأسم معنى يفوق التصوير ، اجلسوها فوق مقعد فواجهها الستار المغلق ومن خلف ظهرها كانت أصوات الآلات والأوتار تضبط ... ولو خيروها بين الموت وبين مواجهة الناس لاختارت الموت دون تردد ، ولقد علموها فى المدرسة أن الله صانع المعجزات ، فلماذا لا يصنع من أجلها معجزة وقد انتظرتها طوال شهور؟ .. وهل يستطيع الله أن يهدم الدنيا على من فيها فيعفيها مما هى فيه الآن؟

بينها وبين المستقبل حائط من القماش ، تصاعدت دقات المسرح الثلاث فساد الصمت وفر جميع من كانوا فوق خشبة

ولم يعد هناك إلا هي مع الصمت، حتى الأوتار كفت ،
والأصوات كفت، وساد السكون عرييدا فتلاشت أنفاسها ،
وارتجفت الستارة فارتجف قلبها ، وانفرجت فانفرج قلبها
وداح ينزف بدقات شديدة العنف ، وواجهتها عشرات الروس
ومئات العيون والأكف تصفق مجاملة ، وفاحت في الجورائحة
الورد المرصوصة ، وتلاعبت عيناها فيما أمامها تبحث عن
شيء غائب ، على اليمين صفوف المقاعد مزدحمة، وعلى
اليسار صفوف المقاعد ممثلة ، وفي الوسط معر خال يصل
إلى باب ، وأمام الباب كان يقف زكى مراد .

أمامها تماما كان يقف .

وغص حلقها بكلمة « بابا » ... لكنها لم تستطع أن
تنفوه بها !

وازداد السكون عمقا عندما بدأت الفرقة تعزف ، وأسوف
تغنى من أجله فقط ، هذا العملاق الوسيم الذي طبقت شهرته
الافاق، الذي كسب الألوف وبعشر الألوف وعشق النساء
وعشيقته النساء وعبيته أمها رغم كل شيء ... ملأت صدرها
بالهواء فسرى إلى أعصابها خدر لذيذ ، ها هي ذى تواجه كل
شيء بلا حواجز ، وجها لوجه هي الآن مع التجربة فهل تترك
العائلة فريسة للفقر والجوع؟ ..

وتفتحت أذناها مع اللحن، والذي سرى إلى أعصابها
فانتشلت له فجأة ، استغرقها فاستغرقت فيه ، انداح علو
فطاوعته ، تمايل خفوتها فانداحت معه ، تسالل إليها فتركت
نفسها تنوب فيه، وعندما حان الوقت نهضت واقفة ، وتعالى
التصفيق في الصلاة ، وخفت اللحن وكان عليها أن تغنى «آه»،
وما أن انفجرت شفتاها عن «الآه» حتى سقط زكى مراد، في
آخر الممر ، أمام عينيها ، مغشيا عليه!!!

وارتجفت ١١.

كل خلجة في جسدها ارتجفت .

انحنى عليه الواقفون إلى جواره وحملوه إلى الخارج .
وعادت تغنى الآه من جديد فخرج من شفتيها أنين
معذب .

غنت : « آه من العذاب والحب ! » فإذا الدمع يفرق العينين
واللحن والإحساس والعمر كله ، اكتسى صوتها بثوب الحزن
الدفين فجاء أداؤها شديد الحرارة ، أحبت الآه وارتاحت لها
فقالتها وغنتها ونغمتها ورددها فجن الناس جنونا بهذا
الصوت الحزين ، صعدت الأغنية وتماوجت باللحن وانهمر
الدمع مع الكلمات فأغرق كل شيء ، وكان السكون عميقا
عميقا ... حتى إذا انتهى اللحن ، وهبط الستار ، كانت

الصالة قد إلتهبت بالتصفيق وقال المخضرمون أن تلك الليلة،
شهدت مولد نجم جديد .



ما من مطرب أو مطربة فى ذلك العصر، لم يغن أغنية
الشيخ أبو العلا : «أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه» ... وقد
يستطيع علماء الموسيقى أن يخبرونا بما فى هذا اللحن من
صعوبة وجمال ، مما دفع «كل» الذين أرادوا أن يثبتوا
وجودهم فى عالم الطرب، أن يؤدوا هذا الامتحان أمام الناس،
فيصبح اللحن - أن أجيد أدائه - مثل جواز المرور إلى عالم
الشهرة والمجد والمقدرة .

ولقد قرر زكى مراد أن يدخل ابنته هذا الامتحان فى
ليلتها الأولى ، فراح يدرّبها عليه ومعه الأصدقاء مثل داود
حسنى والشيخ زكريا والقصبجى حتى أتقنته ، وما أن اطمأن
إلى أن فتاته سوف تجتاز الامتحان حتى وضع اللحن فى آخر
الليلة ، ليكون ختامها - كما يقولون - مسك !

ولم يكن زكى مراد يستطيع بحال من الأحوال أن يدفع
ثمن أكثر من لحن واحد ، وإذا ماغنت ليلى فى ليلتها الأولى ،
ألحانا قديمة فانها بذلك تضرب عصافيرين بحجر واحد، فهو
أولا : لن يدفع أجر لحن آخر، وهو ثانيا: سوف يثبت للناس
جدارة ابنته وقدرتها على أداء الألحان الصعبة .

وهكذا غنت ليلي مراد فى وصلتها الثانية أغنية : فى البعد
ياما كنت أنوح .. كان أبوها قد أفاق من غشيته ، وكان قد
جاءها خلف الكواليس وضمها إليه ودمعت عيناه ودمعت
عينها غير أن قلبها اطمأن، أكثر ما طمأنها وطمأنه هو ذلك
النجاح الغريب الذى كان له تأثير السحر على نفسها، ذلك أن
الستار الحديدى الخفيف الذى كان يفصلها عن جمهورها كان
قد سقط ، وعندما فتح الستار عن الوصلة الثانية ، شعرت
بأنها تغنى لأصدقاء، ولقد كانت الغالية العظمية من السميرة
، من الأصدقاء فعلا ، أصدقاء زكى مراد من الفنانين
وأصحاب الأطياف ، وكان التصفيق هذه المرة أشد حرارة ،
وما أن وصلت ليلي إلى البيت الذى يقول : يانور العيون آنست
... حتى توقفت عنده ، أخذته بكل خوفها وقلقها وثقتها
بنفسها وراحت تتلاعب به، وراحت تنغمه ، وتغنيه لنفسها،
أخذت اللحن القديم وغمسته فى حزنها الجريح فخرج اللحن
وله مذاق خاص ... وسمع الناس ليلتها نفس اللحن الذى
سمعوه من قبل عشرات المرات، لكن فى هذه المرة كان
ممزوجا بإحساس جديد، إحساس فتاة قاصر ، كانت شديدة
الحزن على نفسها .

واسدل الستار على الوصلة الثانية، وحملت التهاني
والبسمات والاطمئنان فتأنتا إلى غرفتها ، راحت تبحث عن

أبيها فلم تجده، وما كادت تجلس حتى سمعت صوتاً مميزاً،
صوتاً له قدرة إصدار الأمر، وكان الصوت لسيدة تقول :
«أنا لازم أشوفها يازكى ، أنا مش مصدقة أن دى بنتك
ليلى!»

وما أن دخلت السيدة «روزاليوسف» غرفة ليلى مراد ،
حتى هبت الفتاة واقفة، وجدت نفسها أمام هذه السيدة
التي طبقت شهرتها مصر كلها ، التي كان الرجال
يخافونها ... كانت روزاليوسف مستديرة الوجه ، بيضاء
البشرة ، قوية الشخصية ترفع على رأسها قبعة
وتمسك في يدها بعضاً .

وكان هذا فوق ما توقعه زكى مراد ، كان سعيداً كطفل ،
كان يتהלل بالفرح ، وعادت الدماء تجرى في عروقه من جديد ،
وعادت ليلى إلى خشبة المسرح لتغنى الوصلة الثالثة، وتزف
إلى الناس بصوتها أغنية : أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه ...
ونجحت حتى انهمر الدمع مع عينيها ، نجحت حتى حملوها
إلى البيت حملاً ، وامتألت خشبة المسرح بياقات الورود ،
وكان البيت قد امتلأ بالأصدقاء والصديقات والجيران . ووسط
الجميع كان زكى مراد نشوان ، سعيداً، عاد إليه مجده
الضائع ، والست جميلة كالنحلة لا تكف عن الحركة وتلبية

الطلبات ، لقد انقذت الفتاة العائلة ، وبدأ الطريق
أمام الأب شديد الوضوح ، ففي تلك الليلة ، اتفق على أن
تغنى ليلي في فرح ، بعد أيام قليلة!!



أما ليلي ، فلقد تركت كل شيء وانديست تحت الأغطية في
الفراش ، ساد الظلام الغرفة وكانت الضحكات تجلجل في كل
أرجاء البيت ... وضعت رأسها فوق الوسادة وراحت تستجلب
الذكريات . كانت تستدعي «ليلاها» هي ، فتاتها ، فتاة المدرسة
والراهبات وترتيل الكنيسة فدمعت عينها ... بكت فتاتها التي
ماتت ، والتي من أجلها صمعت على أن ترتدى ثوب الزفاف
الاسود هذا ، حدادا وحزنا ... ولقد ظلت ليلي مراد ترتدى
الفستان الاسود في كل حفلة من حفلاتها ، حتى وقفت أمام
يوسف وهبي في فيلم «ليلة ممطرة» ... وقفت أمام «يوسف
بك» ابن الباشا ، ابن الحسب والنسب ، الرجل الذي اقنعها لأول
مرة - وكانت قد مضت سنوات - أن الفنان من الممكن أن
يكون «ابن ناس» أيضا ، وأن الفن شيء عظيم .

يومها فقط : خلعت ليلي الفستان الاسود ، واستحضرت
ذاتها من قبر الذكريات فانتشلت بالمرح ، ووقعت في الحب لأول
مرة.



الفصل الرابع

نجاح بلا طعم !



بعد خمس سنوات تقريبا من تلك الليلة التي غنت فيها ليلي مراد فى مسرح رمسيس لأول مرة فى حياتها ، وقع معها محمد عبد الوهاب عقدا لتلعب دور البطولة فى فيلم « يحيا الحب » ، وكان هذا العقد بمثابة اعتراف صريح من أشهر أصوات الرجال فى عالم الغناء ، اعتراف من النجم الوسيم الرخيم الصوت ، بأن ليلي مراد ، جديرة بأن تشاركه الغناء ، علنا ، وأمام الناس ، وفى فيلم سينمائى .

وقبل ذلك بعامين أو يزيد قليلا ، كان عبد الوهاب قد وفى بوعدہ الذى بذله عندما سمع ليلي فى حدائق القبة مع آل بيضا لأول مرة ، كان قد وفى بوعدہ ووقع معها عقدا بعشر أسطوانات فى مقابل ٣٠ جنيهها للأسطوانة ، ورغم أن ليلي مراد وصل أجراها فى السينما إلى رقم لم تصل إليه ممثلة أو مطربة من قبلها أو من بعدها فى مصر ، فى تلك الأيام ، رغم ذلك... فإن الأجر الذى تقاضته عن أول أفلامها ، لم يتجاوز الثلاثمائة جنيه ، وكانت ليلي سعيدة ، كانت سعيدة إلى حد

الجنون ، كانت سعيدة إلى حد الشلل وعدم التصديق، لا لأنها سوف تصبح نجمة سينما ، ولا لأنها سوف تغنى من ألحان عبد الوهاب شخصيا ، ولا لأنها سوف تمثل أمام معبود النساء والفنيات فى مصر ، وأن فالنتينو عصره سوف يقع فى حبها ولو تمثيلا ، لا لشيء من هذا على الإطلاق... كانت ليلي سعيدة ، لسبب آخر شديد الغرابة ، ذلك أن دورها فى الفيلم ، كان دور بنت الباشا ، أى باشا ، حتى ولو كان باشا ممثل ، إن هذا بالذات سوف يردا إلى عالمها الخاص الخفى ، إلى مدرسة « نوتردام دى زابوتر » ، إلى الصديقات والزميلات بنات الحسب والنسب ، إلى الترتيل فى الكنيسة كل صباح ، إلى أحلام الطفولة المبتورة ، إلى سعادة تمتتها بكل ما فى القلب من أمل ، لكنها - وأسفاه - أعطتها ظهرها ذات يوم لتقييم أود عائلة باكملها ، وهى لاتزال فى عمر الزهور !!

ليس هناك أدنى شك فى أن ليلي مراد كانت سعيدة لأنها ستمثل وتغنى أمام عبد الوهاب ، ولأنها سوف تظهر فى السينما ، ولأنها سوف تصبح أكثر شهرة ومالا واستقرارا ، كانت سعيدة حتى أنها لم تتم ليلة توقيع العقد غير مصدقة وكأن الأمر كله كان أكلوبة ، لكن سعادتها الحقيقية ، الخفية ، كانت فى « الحلم » الذى كان يأبى أن يتحقق رغم مرور السنوات ، رغم مرور خمس سنوات .

ففى تلك السنوات الخمس ، داخت ليلى مراد البوخت السبع، طافت بمدن مصر من أسوان حتى الاسكندرية ، فى القرى والمراكز والأفراح كانت تغنى ، فى الحفلات وأعياد الميلاد كانت تغنى ، فى طنطا وبمسوق والزقازيق وسوهاج وكوم أمبو والنيا وقنا والمنصورة كانت تغنى ، فبعد أسبوع واحد من حفلتها الأولى على مسرح رمسيس ، كانت ليلى تغنى فى فرح ، وبعد أسبوعين كانت تغنى فى أحد نوادى مصر الجديدة ، وبعد ثلاثة أسابيع أحييت حفلا فى سينما صيفية فى حدائق القبة ، لم يضيع زكى مراد وقته ، كان فنانا مدربا يعرف كيف يستغل موهبة ابنته ويصقلها ، كان يعرف كيف يقدم حنجرتها للناس وفى أى ثوب ، كان يعرف خبايا السوق ومزاج السميعة ... ولذلك كان يقيم حفلات ليلى الأولى لحسابه الخاص ، لم يلجأ إلى متعهد ، بل ترك الوقت يمضى والاسم يلمع ، حتى أتاه المتعهدون من كل أنحاء مصر ، أتوا ليفرض عليهم شروطه ١ ... ولكى تصبح ليلى نجمة ، قبل أن تصبح بالفعل نجمة !!!

ولقد كان زكى مراد يعلم بحس الفنان وتجربته ، أن مثل هذه الحفلات ، وإن كانت مرهقة للفتاة النحيلة الضعيفة الجسد ، إلا أنها سوف تصبح السلم الطبيعى نحو اكتمال

الموهبة ... وبالفعل، كانت هذه الحفلات معهدا لتدريب صوت ليلي البكر ، وفرصة للتعود على مواجهة الناس وخلق الوجود المسرحي أمام جمهور كان يحمل في ذهنه صورة معينة محددة للمطرب أو المطربة في ذلك الوقت ، وكانت ليلي بجوار هذا تأخذ دروسا في الموسيقى ، وتتعلم اللغة العربية كتابة ، ورغم مرور الأعوام ، كانت الصبية لاتزال ذات جسد هش نحيل ، لم يبرز صدرها كما يجب ، ولم يمتلئ جسدتها ويستدير ، وعندما اشتهرت ليلي بعض الشيء ، وعندما أصبح إحيائها لإحدى الحفلات أو لفرح من الأفراح دليل يسار وانتفاء إلى طبقة القادرين ، وعندما انهالت عليها العروض ، كان الذين يرونها لأول مرة ، يدهشون ، ويقولون بصوت لا يحاولون إخفاءه : « هي دي ليلي مراد ١٩ » .

ورغم ما كان يحمله السؤال من سخرية مستورة ودهشة وجلبة رغم أنه كان يجرح شعور ليلي ، فإنها كانت تتحمل في البداية ، وكانت تعلم أن الناس محقون في دهشتهم ، فلقد تعودوا أن تكون المطربة ممثلة الجسد ملفوفة القوام ، أما هذه الصبية الجميلة الوجه البريئة التقاطيع ، فرغم الصدر الصناعي والجونلات العديدة ، فإنها كانت تبدو مثل طفلة لا تملأ العين ، وفي كل مرة ، تسمع ليلي نفس السؤال ، فتبتلع

الأم والدموع ، ثم تتحدى كل شيء ، وتتعالى فوق كل شيء ،
وتقف أمام الناس مصممة على أن تجعلهم يبتلعون شكهم
وسخريتهم ، وكانت الأغاني القديمة ذات الألحان الصعبة ،
والتي يحتاج أدائها إلى مقدرة ، كانت هذه الأغاني تساعدنا
على خوض المعركة ، والانتصار فيها .

غير أن الغناء القديم لم يكن سلاحا واجهت به ليلي مراد
الساحرين منها فقط ، بل كان أيضا سلاحا واجهت به معركة
الحياة وقلة المال .

إن الأغنية - أية أغنية جديدة - تحتاج إلى جانب الصوت
: نظما ولحنا ، وكلاهما - النظم واللحن - كان يحتاج إلى
المال ، ولما كان زكى مراد لا يملك هذا المال ليدفعه للشاعر
والملحن ، فلقد لجأ - دون تردد - إلى الأغاني القديمة ،
واشترك مع صديقه داود حسنى بالذات فى تلقين ليلي أسرار
هذه الألحان ، وهكذا غنت الفتاة فى بداية حياتها الفنية
أصعب الألحان التى عرفها مطربو ذلك العصر ، غنت للشخير
أبو العلا ، ولعبد الحامولى ، وفرت بذلك ثمن النظم واللحن ،
وقدمت - فى الوقت نفسه - للناس فنا ألفوه وأحبوه .

لكنها اكتشفت مع الأيام شيئا غريبا .

ولقد جاء اكتشافها عقويا غير مقصود ، وإذا كانت ألحان عبد الوهاب بالذات هي مبتغاها وإحساسها ، فذلك لأنها كانت توافق مزاجها وتريح حنجرتها ، ولذلك ، فلم تغن ليلى مراد الألحان القديمة كما كانوا يلقنونها لها ، فذلك صعب للغاية ، بل انه نوع من المستحيل ، واكتشفت ليلى أن هذه الألحان كانت تنساب من حنجرتها بسهولة إذا ما أدتها بطريقة ما ، بطريقةها هي ، كانت تعيد توزيع اللحن داخل إحساسها هي ، به ، ذلك الإحساس المفرق في الحزن العابد للذات المصلوبة ، تلك الذات التي أصبحت أهم شخصيات البيت على الإطلاق ، والتي كان النجاح يضيف إليها المزيد من الإحساس بنفسها ، وكلما تجمع لديها بعض المال ، لجأت إلى ملحن ليلحن لها أغنية ، بهدوء وبلا انكباب ، وما أن مضت شهور قليلة ، حتى لحن لها السنباطى وزكريا أحمد والقصبجي... و... ونجحت ليلى ، شهرا بعد شهر كانت تنجح ، ورغم المأزق والإرهاق والتعب وصفر السن والتجربة كانت تنجح ، وذاع صيتها في مصر ، وكانت تسافر مع أبيها في البداية ، ثم أصبحت تسافر مع خالتها مريم التي رحلت عن دنيانا ، وبدأت ليلى مراد ، في هذه السن المبكرة ، تواجه مجتمعا له نظرة خاصة للفنان ، وهنا ، هنا بالتحديد ، كانت تجربتها الأولى مع الحياة.

ذات يوم ، فوجئت ليلى بأحد الأمراء داخل ناموسية
سريرها ، استيقظت من النوم بعد ليلة مضنية ، لتجد إنسانا
مخمورا يريد لها بجنون ، وكان ذلك فى كوم أمبو !!

وذات ليلة سقطت منها إحدى الجونلات التى كانت أمها
تحشو بها فستانها حتى تبدو سمينة بعض الشيء ، سقطت
الجونلة وهى واقفة فوق المسرح مندمجة تغنى ، وأفاقت على
ضحكات الجمهور فى الصالة !!

وذات ليلة أخرى تركت المسرح عدوا إلى الطريق - وكان
ذلك فى قنا - عندما شاهدت « عقريا » يزحف فوق خشبة
المسرح متجها نحوها !!

ويوم آخر سقطت مغشيا عليها عندما شاهدت دماء
الذبايح وقد لطخت ثياب الناس فى رشيد ، احتفالا وابتهاجا !!
ومرة جاءها أحد أثرياء سوهاج بعد أن انتصف الليل
بساعات، وراح يندق باب الفندق الذى كانت تنزل فيه ، وكان
الرجل سكران ، مجنونا ، وراح يصيح : « أنا عاوز أشوفها ،
لازم أشوفها ! » .. ولم يستطع أصحاب الفندق أن يواجهوا
ثريا مخمورا يحمل السلاح ، ووجدت ليلى نفسها أمام رجل
جن بها حبا ، رجل مخمور ضاعت الدنيا من بين يديه ، وكان
عليها أن تواجه الأمر وحدها !

بعض أبطال هذه الحكايات كانوا على قيد الحياة حتى كتابة هذه السطور يعيشون بيننا حتى اليوم ، وبعضهم اختفى فى زحام الحياة ، وبعضهم تذكر ليلى مراد أسماهم رغم مرور أكثر من ٣٥ عاما ، لكن هناك البعض الذى ترفض ليلى، مهما كانت النوافع ، أن تذكر اسمه على الإطلاق !

غير أن حكاية الأمير التى حدثت فى كوم أمبو ، دوننا عن كل الحكايات ، لا تزال عالقة بذهنها حتى اليوم ، لا لأنها حكاية ظلت تتردد فى الصعيد همسا لشهور طويلة ، ولا لأنها كانت أولى تجاربها المفزعة ، ولكن لأن بطلها كان أميرا ، العيب الوحيد فيه ، أنه لم يكن يركب حصانا أبيض !!



لا تزال حكاية هذا الأمير - الذى ترفض ليلى أن تذكر اسمه بإصرار عجيب - عالقة بذهنها ، بكل التفاصيل وبأقلها شأننا .

وعندما كانت تغنى مطربة مثل ليلى مراد فى إحدى مدن الصعيد ، كان هذا يشكل حدثا مهما بالنسبة لمجتمع هذه المدينة ، فإذا ما نجحت المطربة فى ليلتها الأولى ، حفلة كانت أو فرحا ، دفع هذا وجهاء البلد إلى الاتفاق معها على الغناء فى اليوم التالى، كان هذا يحدث بمناسبة وبلا مناسبة ، كان نوعا من الترفيه فى مجتمعات لم تكن تعرف هذا النوع من

الترفيه ، وكان يحدث أيضا كتروع من المبارزة وإظهار المقدرة
والغنى ... وكانت ليلي بطبيعة الحال تقبل ، وكانت بعض
رحلاتها هذه تمتد إلى أسبوع أو أكثر.

فى كوم أمبو كانت ليلي تحب فرجا لواحد من عائلة عمار ،
عائلة ذات أرض ومال وعلاقات ، ولاتزال ليلي مراد تذكر حتى
اليوم ، ويوضح شديد ، كل شيء عن هذا الفرح ، لاتزال
تذكر وجه العروس ووجه العريس ولاتزال تذكر بالذات ، وجه
عبد الفتاح بك نور .

كان عبد الفتاح نور هذا ، واحدا من الذين حضروا حفل
ليلي الأول فى كوم أمبو ، وكان أيضا - وهذا هو المهم -
مديرا لشركة السكر التى كان يملكها أحمد عبود باشا ، وفى
تلك الأيام كان المدير مديرا ، كان شخصية لها مكانة عالية فى
المجتمع ، يستضيف فى بيته الأعيان والوزراء والأمراء ،
وكانت شركة السكر تملك أراضى شاسعة ، وفى تلك
الأراضى كان المدير يركب الخيل مع ضيوفه ، وكانت زيارة
مصنع السكر وقتها ، أعجوبة يراها الإنسان من أعاجيب
الصناعة الحديثة .

ولذلك : فعندما طلب عبد الفتاح نور من زكى مراد أن
تحبب له ابنته حفلا فى قصره فى اليوم التالى ، رحب زكى

مراد على الفور، فلقد كان يعلم - أو علم من عبد الفتاح نور - أن فى القصر ضيوفا من الكبراء والعظماء ، وأن من بينهم سمو الأمير فلان الفلانى .

إنها فرصة ، إن نجم الفتاة يتألق ، انه يصعد سلم المجتمع ويصل إلى أذننى واحد من أفراد الأسرة المالكة ، لم يكن هناك ما يمنع من أن تغنى ليلى ، ولم تكن هناك عقبات سوى مكان المبيت ، وعلى الفور قال مدير شركة السكر :
تناموا عندى فى السراية !

فى صباح اليوم التالى انتقلت ليلى مع أبيها والفرقة الموسيقية إلى قصر عبد الفتاح نور... دخلت القصر فداخت ، دار رأسها ، أبهاء وممرات ونجف وأثاث وسجاد وأبواب وخدم وحشم وحركة تشبه الهمس إلا إذا كان صاحبها شيئا عظيما ! أعطوها غرفة شديدة الاتساع ، شىء مهول ، حلم من أحلام طفولتها وصباها ، فى مثل هذه القصور ولدت ليلى لكى تعيش ، مثلها مثل صاحبات القدامى فى المدرسة ، السرير وثير وثير ، الناموسية معلقة فى أعلاه ، المقاعد ومائدة ببقية الأثاث والستائر، وللغرفة باب آخر جانبى ، لا تدرى ليلى إلى أين يوصل .

كان ضيوف الحفل لا يزيدون على عشرة أشخاص ، وكانوا جميعا من الرجال ، وكان نجمهم المثلّق هو « سمو الأمير » .

ومع الأيام كانت ليلي تتدرب على ما يطلبه الناس ، وعلى قراءة أفكارهم ونظراتهم بالذات ، هو شيء لا يورث لكنه يكتسب ، وعندما كانت ليلي تغنى فى تلك الليلة فى قصر عبد الفتاح بك نور، قرأت نظرات الأمير بوضوح ، وانتابها الخوف، كانت عيناه تنفتان نظرات شديدة الشراهة ، كان يشرب ويعب من الخمر بلا حساب ، وكان يأكل - مع المزيد من الخمر - جسد ليلي بعينيّه ، وانتشى الأمير من الغناء ، وانتشى الجميع، وطالت الحفلة حتى الثالثة صباحا .

فى الثالثة صباحا دخلت ليلي غرفتها وأغلقتها جيدا ، كانت متعبة منهكة وكان الجو شديد الحرارة ، فخلعت ملابسها ، ثم سترت جسدها العارى بقميص شفاف ، وصعدت إلى الفراش الوثير وهى تحس بالرضا والسعادة ، لقد نجحت ، وصفق لها البكوات والباشوات والأمير بحماس ، شيء واحد كان يضايقها ، لقد شرب أبوها عددا من الكنوس لا تحصى ، ولابد أنه الآن يغط فى النوم .

امتدت يدها لتسدل الناموسية ، فوقعت عيناها على باب
جانبي في الغرفة لم تنتبه إليه في البداية ... وداخلها القلق ،
فغادرت الفراش وحملت قطعة من الأثاث الثمين ، ووضعتها
خلف الباب ، واطمأنت ، وعادت تسبح في الأغصان الحريرية ،
وتسدل الناموسية ، وتتمرغ في الفراش الوثير ، ويطويها النوم
فتغيب عن الوجود .

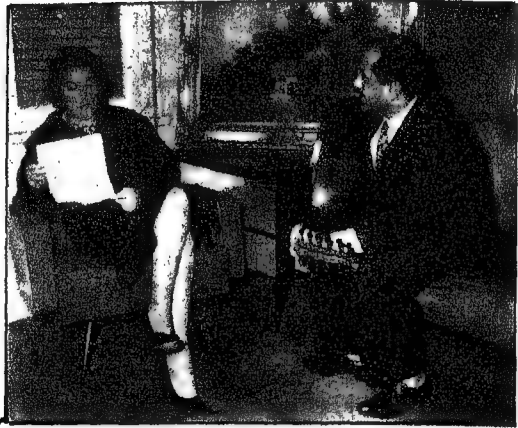
ولا تدري ليلي كم مضى من الوقت ، لا تدري هل نامت أم
لم تتم ، كل ما تدريه أنها فتحت عينيها على أنفاس مخمورة
ووجه تمل من عينيهِ نظرات رغبة محمومة ، تقلبت في مكانها
وقد ظنت أن الأمر حلم ، لكن نراعا الرجل امتددا إليها
فاستيقظت تماما ... كانت تجلس في الفراش ، داخل
الناموسية ، لا يسترها سوى قميص شفاف ، ومعها سمو
الأمير .

كان هذا هو كل ما سمعته ، ومرت ثوان خاطفة ، رقت
بعدها ليلي بالصوت .



الفصل الخامس

درس الأمير المغمور !



من الصعب أن يتكهن المرء بما كان يدور في ذهن زكى مراد في تلك الأيام ، كان الرجل لا يزال في عنفوان شبابه ، كان لا يزال قويا جميل الصوت والصورة ، كان أنيقا معجبانيا رغم أنه كف تماما عن ممارسة الغناء ، لكنه - أبدا - لم يكف عن ممارسة هواياته العديدة ، لم يكف عن مجالس الصحاب والشراب ومطاردة الغواني ... كانت الدنيا تجري من حوله وهو في عز شبابه عاجز عن مسايرتها ، أصبح الغناء غير الغناء ، والمسرح غير المسرح ، والنجوم غير النجوم ، وكانت ابنته تلمع يوما بعد يوم ، فيزداد حرصا عليها ، ويزداد إحساسه بفوات زمنه ، فكان يفرق في الخمر ، كان يشرب ويشرب ولا يكف ، وفي مثل تلك الأفراح والحفلات التي كانت تحييها ليلى ، كان الخمر يراق أنهارا ، وكان زكى مراد لا يستطيع أن يقاوم ، وكان إذا بدأ بالكأس الأولى ، لا يكف حتى يكف كل شيء .

ولطالما أغضب هذا ليلى وأرقها ، طالما عذبها أن ترى أباها مغمورا وهي تغنى ، فهي ليست مطربة مثل الأخريات ،

أنها تشعر أنها شىء آخر ، وإذا كانت قد أصبحت فى البيت أميرة ، فهي خارج البيت أميرة ، مع صاحباتها أميرة ، وسط الفرقة الموسيقية أميرة ، ومع المعجبين ظلت ليلى تحتفظ لنفسها بهذه المكانة ، بعيدا بعيدا ، حتى يزداد الشوق ويلتهب!

فى البداية غضبت ليلى من أبيها فى صمت ، كان زكى مراد لا يزال هو زكى مراد ، وكانت الفتاة تنمو ، وتكبر وتشعر بشخصيتها ، فتحول الغضب الصامت مع الأيام إلى احتجاج ، ثم عتاب ، ثم أصبح غضبا هادرا... ولكن بلا فائدة ، أبدا لم يكف زكى مراد عن الشراب .

ويوم حدث ما حدث فى كوم أمبو من « سمو الأمير » ، رغم الخوف الذى داخل ليلى ، ورغم أنها رقت بالصوت وهي ترتجف داخل قميصها الشفاف ، ورغم ذراعى الأمير وهما تبحثان عنها فى الظلام تحت الناموسية ، ومحاولة الهرب المستميتة من رجل فقد كل صوابه ، رغم كل هذا كانت ليلى حريصة كل الحرص على ألا يوقظ صراخها أباهما من غطيطة، لم تكن تدرى أين ينام فلقد تعودت أن تكون لها دائما - فى البيت وفى الحفلات والأفراح - مكانة خاصة ، وإذا كانت قد حققت فى تلك الليلة انتصارا عظيما، وغنت أمام واحد من

أفراد الأسيرة المالكة ، ونجحت ، وفازت ، فهل تبدد هذا الانتصار والنجاح والفوز بفضيحة ١٩

كانت ليلي صفيحة السن... نعم... لكنها كانت « واعية » ، تعرف كيف تحافظ على مسئوليتها ، لا تجاه العائلة فقط ، ولكن تجاه مستقبلها أيضا ، كان لابد ألا يستيقظ زكى مراد بئى ثمن ، فهي تعرف كم كأسا شرب فى تلك الليلة ، وإذا حدث واستيقظ ، فما الذى يمكن أن تفعله به الخمر مع الأمير ١٩

واستطاعت ليلي أخيرا أن تقفز من الفراش ، استطاعت أن تندفع إلى الغرفة الواسعة ، لا تلوى على شيء ، وراحت تتخبط فى الظلام بحثا عن الباب ، وكانت أنفاس الأمير تلاحقها ، وفى بعض اللحظات كانت رائحة الخمر تصل إليها وهو يهمس متوسلا: « ليلي... ليلي... إسمعى بس! »... هي تذكر كل شيء ، كل لحظة ، كل كلمة... كان الأمير يتوسل ، وكان يتخبط فى الظلام ، لكنها عندما وصلت إلى الباب وفتحته واندفعت إلى البهو الواسع ، كفت الأنفاس المحمومة عن ملاحقتها ، وساد الصمت ١١

وقفت ليلي فى البهو وحدها تتهدج أنفاسها بالرعب وهي لا ترى إلى أين تذهب ، من حولها أبواب عديدة ، تبدو وكأنها

عشرات الأبواب ، الضوء هنا خافت ، والمقاعد والأثاث
والستائر كالأشباح فى كل مكان ، كادت تصرخ لكنها كتمت
صرختها بكفيها ، ثم انتفضت بالذعر عندما سمعت صوتا
يقول :

« مالك يا مدموازيل ليلي ١٩ » ..

التفتت نحو مصدر الصوت ، فوجدت عبد الفتاح نور ،
صاحب البيت أمامها !!

من أين جاء ... كيف سمع ... لكنها لم تفكر ، أبدا لم
تفكر ، اندفعت نحوه وتشبثت به :

« أرجوك ماتسبينيش ١ »

« ايه اللي حصل ٩ »

« الأمير ١٩ »

« ماله الأمير ١٩ »

وأشارت ليلي نحو الباب المفتوح ، نحو غرفتها ، كانت
ترتجف وهى تقبض على ذراع الرجل :

« من فضلك ماتسبينيش !! »

ويسألها عبد الفتاح نور عما حدث فتتساقط الكلمات من
بين شففتيها ، ويتقدم صاحب البيت نحو غرفتها ، وكانت
الغرفة خالية تماما ، ليس بها أحد !!

« إنتى لازم كنتى بتحلمى ا »

وجمت ليلى ، بحثت بعينيهما فى كل مكان بالغرفة فلم تجد
أحدا ، لكنها لم تكن تحلم فأين ذهب الأمير إذن ؟
« مفيش حد فى الأوضة ، يامدموازيل ليلى ... نامى
أحسن ا »

« مش ممكن ، مش ممكن ا »

تنبّهت كل حواسها الآن ، وازداد عنادها وتشبّثت أكثر
بالرجل :

« أرجوك ماتسبينش ا »

عبثا حاول الرجل أن يطيب خاطرها ، عبثا حاول أن يعيدها
إلى غرفتها ، أن يطمئننها ، فلقد رفضت ليلى أن تتركه ،
وأصرت على أن يبقى معها حتى الصباح .

وبالفعل ، ظل عيد الفتح نور يجلس بجوارها حتى مطلع
النهار ، ظل صاحبا رغم ما كان ينتظره فى صباح اليوم
التالى من واجبات ضيافة كان لابد وأن يقوم بها ، كان عليه
فى الصباح الباكر أن يصحب ضيوفه فى نزهة على ظهور
الخيول فى مزارع القصب الشاسعة ، وكان عليه بعد تناول
الإفطار أن يصحبهم فى جولة بمصنع السكر الذى كان يعتبر

فى ذلك الوقت أعجوبة من أعاجيب الصناعة فى مصر...
وعندما طلع النهار ، وجاء زكى مراد إلى غرفة ابنته ، لم يفهم
سر إصرارها على البقاء فى الغرفة حتى يحين موعد القطار
فى الثامنة مساء ، لم يفهم سر إصرارها على الاعتذار عن
الخروج فى نزهة الخيل وزيارة المصنع، لم يفهم شيئا لكنه
رضخ لمشيئة ابنته وعنادها ، وظل مصلوبا بجوارها حتى حل
المساء ، وركب القطار معها إلى القاهرة .



فى تلك السن المبكرة ، لم تكن ليلى تعرف كيف تعامل
الرجال، ولقد كان درسها الأول مع أمير مخمور ، أمير ريماء
كان شبحا أو حلما أو كابوسا ، لكنه كان درسها علمها كيف
تعامل من هو أعتى من الأمير ، تعلمت ليلى مراد فى تلك
الليلة، ومن هذا الدرس ، كيف تعامل الملك نفسه !!

... ..

... ..

وتمر الأيام ...

تمر مروراً ثقيلًا قاسيًا لا يرحم ، تمر سنوات لا تعرف
فيها ليلى طعم الراحة ، سنوات طافت بها بكل بقاع مصر ،

غنت في الأفراح والحفلات ، واشتهرت بين الناس ، واشتد الإقبال عليها ، وكسبت مالا كثيرا ... طافت ليلي خلال خمس سنوات بكل مدن الصعيد ومراكزه وعشرات من قراه ، وزارت الوجه البحري مدينة مدينة ، وكان طبيعيا ، أن يرتفع أجرها ويتضاعف ، وأصبح القادرون فقط هم الذين يطلبون ليلي مراد ... ورغم كل ذلك كان الحلم بعيد المنال ، لم يتحقق ، ولم يكن من الممكن أن يتحقق هذا الحلم وهي تطوف كالنحلة من فرح إلى فرح ومن مدينة إلى مدينة... فمهما كان الدخل كبيرا ، ومهما تضاعف الدخل ، ففي البيت جيش من الاخوة والاخوات والخالات ... كانت تعولهم جميعا !!

ثمة طريق واحد كان كفيلا بأن يحقق لها هذا الحلم ، طريق لو خطت فيه ليلي خطوة واحدة ، لانفتحت لها أبواب الشهرة والمجد والمال والرزق على مصاريعها ، وكان هذا الطريق هو : السينما .

كانت السينما حلما دون عشرات العقبات ، وإذا كانت ليلي قد كبرت مع الأعوام وامتلا جسدها واستدار واستغنت عن الصدر الصناعي بعد أن برز صدرها ، وعن الجونلات العديدة بعد أن استدار ردفها وأصبحت فتاة ناضجة... فإن الوصول إلى عالم السينما كان شيئا آخر ، شيئا لا بد من العمل له على

مهل ، وفى تأن... كان هدفا لابد أن يتحقق من فوق ، من القمة ، من حيث يصبح خطوة أخرى نحو المجد ، من حيث تصبح الشهرة وساما واعترافا ومكانة اجتماعية فى نفس الوقت .

فى ذلك الوقت كانت لىلى قد غنت لأكبر ملحنى عصرها وأكثرهم شهرة ، كانت قد غنت لزكريا أحمد ، والقصبجى ، والسنباطى... وكانت قد غنت ألحان سيد درويش ، ودربت صوتها على ألحان عبده الحامولى والانوار الصعبة والمواويل ... لكنها لم تكن قد غنت بعد لعبد الوهاب .

ومنذ عرض فيلم «الوردة البيضاء» - أول أفلام محمد عبد الوهاب - فى ديسمبر عام ١٩٣٣ ، أصبحت للفيلم الغنائى فى مصر سوق شديدة الراج... لم يكن معنى هذا أن الفيلم المصرى كان يفتقر قبل عبد الوهاب إلى الأغنية ، بل معناه أن «الوردة البيضاء» كان أول فيلم غنائى مصرى كما يؤكد الكثيرون من نقاد السينما... كان «الوردة البيضاء» قنبلة اهتز لها الوسط الفنى اهتزازا ، وكان عبد الوهاب قد بلغ ذروة الشهرة والمجد... ورغم أنه كان تعاقد مع لىلى منذ سنوات على عشر أسطوانات ، فإن العقد لم ينفذ حتى بعد الانتهاء من تصوير فيلمه الثانى «دموع الحب» الذى تقاسمت البطولة

معه مطرية جديدة اسمها «رجاء عبده»... ولقد كان الأمل
يرaud ليلي كما كان يرaud زكى مراد ، وكان كل منهما يعمل
للهدف بأسلوبه ، كانت ليلي تغنى قدر طاقتها وتكتسب
جمهورا تتسع قاعدته تتسع يوما بعد يوم ، وكان زكى يداوم
- من ناحيته - على الاتصال بالاستاذ ويؤثره بين الحين
والحين فى مكتبه بالموسكى ، ويخلق الفرصة لكى يسمع
الاستاذ أخبار ليلي ، وأن يسمعها أيضا كلما سنحت
الفرصة.

فى تلك الأيام كان فيلم «دموع الحب» يعرض فى سينما
رويال، وكانت قصة الفيلم مأخوذة عن قصة «ماجدولين» أو
«تحت ظلال الزيتون» ، وكان عبد الوهاب ، مع مخرجه
المفضل محمد كريم ، يبحثان عن بطة لفيلمه الثالث الذى
اختاروا له اسم «يحيا الحب».

... ..

... ..

لعبت فيلم عبد الوهاب الأول وجه جديد هى «سميرة
خلوصى» وكانت بطة فيلمه الثانى مطرية جديدة هى : رجاء
عبده .. وكان زكى مراد قد استطاع أن يلفت نظر الاستاذ

إلى ليلي، وبطبيعة الحال كان عبد الوهاب يتتبع أخبار المطربة الجديدة، كما كان قد سمع - بالتأكيد- وايقن - بأذن الخبير - أن الصوت الموهوب قد تدرب بما فيه الكفاية ، فقرر أن يسند دور البطولة إلى ليلي فى فيلمه الثالث .

كان الأمر مفاجأة تماما ، ومع النشوة تلقى زكى مراد النبأ فى مكتب شركة بيضافون ، فى الموسيقى ، وهبط إلى الشارع لا تكاد الدنيا تسعة ، كان يعرف وجهته ، كان يعرف أين يجد ليلي الآن ، ليؤلف إليها البشرى .



فى تلك اللحظات بالذات كانت ليلي تبكي فى الظلام ، كانت تجلس وسط عدد من الصديقات فى سينما رويال وهن يشاهدن فيلم «دموع الحب» ، وكان جنون الفتيات فى تلك الأيام بعبد الوهاب قد بلغ الذروة ، كل فتيات مصر كن يعشقن عبد الوهاب ، وكانت ليلي واحدة من فتيات مصر اللاتى هوين فى هذا العشق وغرقن فيه ، فقط.... كانت هى تتميز عن باقى الفتيات بالأمل... الأمل فى أن تقف يوما أمام عبد الوهاب فى فيلم سينمائى ، تغنى أمامه ، ويغنى لها ، ويقول له : أحبك ويقول لها : أحبك . وفى الظلام سمعت ليلي

حفيف خطوات ثم احسست بانفاس أبيها خلف أذنها تهمس بكلمات ، كلمات نزلت عليها كالصاعقة ... ارتجفت ليلى ، وجفت دموعها فى الحال ، والتفتت إلى أبيها والفرحة تتفصها نفضا فوق مقعدها ، وسألت غير مصدقة : «صحيح يا بابا ١٩»

ورد الأب بفرحته الطاغية : «وحانمضى العقد بكرة ا»

وكان هذا أكبر من احتمال الفتاة ، فلم تستطع مشاهدة الفيلم ، ولم تستطع تتبع أحداثه ، فغادرت السينما إلى الهواء ، إلى النور... كانت وكأنها تحلم ، غير أن الحلم بدا فى ضوء النهار حقيقة لا تقبل الجدل أو الشك ، لقد وافق عبد الوهاب على أن تلعب ليلى أمامه دور البطولة .

وباتت ليلى أسعد ليالى عمرها على الإطلاق ، لكنها لم تكن تعلم ما يخبئه لها الغد ، لم تكن تعرف أحدا باسم محمد كريم ، ولم تكن تعرف من هو المخرج ، ولم تكن تدري أن المخرج محمد كريم سوف يرفض بإصرار أن تلعب ليلى دور البطولة .



الفصل السادس

وخرجت على موعد مع عبد الوهاب ... لتحفظ الأغاني



ابتسمت الدنيا مرة واحدة فى تلك اللحظة التى همس فيها
زكى مراد فى سينما رويال فى أذن ابنته ، وضرب الحظ
ضربته التى انتظرتها العائلة لشهور بعد شهور، وسنوات من
بعد سنوات.... لم تستطع ليلى أن تشاهد بقية فيلم «دموع
الحب» المأخوذ عن قصة ماجدولين، مسحت دموع التائر من
أحداث الفيلم، وتركت العنان لدموع الفرح فانطلقت الى ضوء
النهار فى الشارع لا تكاد تصدق أن الخبر حقيقى ...
الشوارع والناس والسيارات وضوء الشمس وابتسامة الاب
وكم كانت الدنيا حلوة فى ذلك اليوم، شىء هو كالحلم تماما،
ولا يكاد العقل يصدق أن ليلى سوف تمثل وتغنى أمام
عبد الوهاب شخصيا، ذلك الشاب الأسطورة، معبود فتيات
مصر ومحابب النصيب الأوفى من تنهدات العذارى فهل
هناك بعد هذا كله شىء؟

فى تلك الليلة لم ينم أحد من أهل البيت، شعلت السعادة
الأم والأخوة والأخوات وأكثر السكرى بالنشوة كان زكى

مراد نفسه، كانوا جميعا سعداء لأن الحظ دق باب البيت، لأن ليلي ستمثل وتغنى فى السينما، لأنهم سوف يودعون أيام الفقر إلى غير رجعة أما سعادة ليلي مراد نفسها فكانت من أجل شىء آخر تماما .

والذين عرفوا ليلي مراد، والذين يعرفونها عن قرب هؤلاء فقط هم الذين يستطيعون تصور السبب الحقيقى الذى من أجله كانت هذه الطفلة تنتفض فرحا فى غرفتها المظلمة والكل نيام، لقد تعودت ليلي مراد أن تكتم مشاعرها حتى عن نفسها، تعودت على ذلك ودربت نفسها عليه حتى أصبح هذا جزءا من طبيعتها الى اليوم... وإذا كانت سميرة خلوصى بطلة فيلم «الوردة البيضاء» - أول أفلام محمد عبدالوهاب - قد لعبت فى الفيلم دور بنت باشا، وإذا كانت رجاء عبده بطلة فيلمه الثانى «دموع الحب» قد لعبت هى الأخرى بنت باشا فهل يكتب ليلي أن تلعب فى فيلم «يحيا الحب» دور «بنت باشا» أيضا؟

كان هذا هو السؤال الذى يدور فى رأس ليلي، وكان هذا وحده هو الأمل الذى يراودها، وظل يراودها حتى طلع النهار، واجتمع البيت كله يشرف على هيئتها، وخرجت إلى الشارع، وركبت الى الموسيقى!

فى الموسكى، فى مكتب شركة أفلام بيضا، كان
عبدالوهاب هناك يدق القلب بعنف بعنف، وتهرب الدماء
من وجنتيها، وفى أعماق أعماقها سؤال: هل يقدر لهذا الشاب
أن يحبها يوما كما تحبه؟

جلست ليلى أمام عبدالوهاب وأمام آل بيضا صامتة، لم
تكن آتية لتغنى، بل جاءت مع أبيها من أجل شيء آخر، شيء
عرفته فى نفس تلك اللحظة، لقد جاها بها لكى يراها المخرج.
كان المخرج شابا ، طويل الشعر، عصبى المزاج، صارم
النظرات، راح يتفحصها من أعلى رأسها إلى أخمص قدميها،
كانت عيناه ناريتين تخلعان عنها كل ماتريد أن تستره
كان محمديريم - منذ اللقاء الأول - غير راض، فبعد لحظات
مز رأسه نفيا وقال كلمة واحدة: «لا».

هكذا حكم عليها محمديريم بالإعدام فى لحظة، وهكذا
سقط قلب ليلى مراد بين ضلوعها، وهكذا ازداد صمت محمدي
عبدالوهاب دون أن تختفى ابتسامته الساحرة كان محمدي
كريم يراها صغيرة، ضئيلة، غير مقنعة وبدأت معركة
حامية الوطيس كانت كل أسلحة عبدالوهاب فيها كلمة أو
كلمتين كل خمس دقائق وكانت كلمات محمديريم مثل

قنابل تنفجر.... إن ليلى لاتصلح للدور، هكذا يراها هو كمخرج، وإذا كان عبدالوهاب مصمما - بصفته شريكا فى الفيلم ويصفته عبدالوهاب ألا - على أن تغنى ليلى معه ، فليسند إليها أى دور آخر تؤدي فيه أغنية أو أغنيتين، وليبدأوا فى البحث عن بطة أخرى.

كان كريم كلما سمعت، احست ليلى أن قرارا بإعدامها قد صدر، غير أن عبدالوهاب - وبالعجب - لم يتراجع، وظل على موقفه هادئا، يقول كلمة أو كلمتين ويترك المجال لمحمد كريم لكى يقول ما يريد.... وغرقت ليلى لأذنيها فى المخاوف والأحلام، حتى أفاقت على عبدالوهاب وهو يبتسم لها قائلا:
«مبروك يامدموازيل ليلى، وإن شاء الله حاننجد نجاح عظيم».

وخرجت ليلى على موعد مع عبدالوهاب، لكى تحفظ أغانى الفيلم الجديد!!



ذات يوم - بعد أكثر من عشر سنوات من هذا اليوم المشهود- سألت ليلى مراد صديقها محمد عبدالوهاب سؤالا، قالت: «استاذ عبدالوهاب....إلا ليه أنا دايمما باصدقك وأنت بتغنى ١٩»

ورد عليها عبدالوهاب باسماء:

«أنا أصلى عمرى ماغنيت إلا وأنا باحب يا ليلي!».

وليلي مراد - حتى رحل عبد الوهاب من عالمنا - لا تنادى عبدالوهاب باسمه مجردا، ورغم الصداقة والعشرة وأكثر من خمسين عاما، فلا تزال تحمل له هذا الاحساس العطر بالصدق والحب والاحترام، ولا بد أن تسبق اسمه بلقب «استاذ» ولقد كانت ليلي تصدق عبدالوهاب كلما غنى، وكانت تصدقه وهو يمثل، وعندما جلست إليه لتحفظ أول لحن لها معه كانت غارقة لشوشتها في حبه، وكان هو غارقا لشوشته في المجد الذي احاطه من كل جانب، في ألوف الفتيات اللاتي كن يقعن في حبه، في افلامه التي تكتسح السوق اكتساحا، في أغنياته التي يريدها الملايين، كان عبدالوهاب لاهيا عن ليلي، لكنه كان مدركا تماما لكل ما يعمل في نفسها، فتجاهله!

مع التدريبات الشاقة التي بدأت مع عبدالوهاب، بدأت مرحلة الاستعداد للفيلم، وتفصيل الفساتين، والتدريبات على الحركة، والإلقاء ... و ... وكانت أول أغنية تحفظها ليلي من عبدالوهاب هي أغنية «ياما ارق النسيم لما يداعب خيالي»

ورغم عصيبة محمد كريم المتزايدة، فإن كل شيء يهون إذا ما جلست إلى عبدالوهاب... كان المفروض أن تصور الأغنية على البلاج في الاسكندرية... وكانت البطلة - ليلي مراد - في حالة نفسية عالية، كانت سعيدة ومرحة، وانتهى عبدالوهاب من اللحن، وحفظته ليلي، ودخلت استديو مصر لأول مرة لتسجله. ووقفت ليلي أمام الميكروفون لأول مرة، وبدأت تغنى.

كانت الأحاسيس الجديدة تتابها في كل لحظة، فلقد كان كل شيء يتغير بسرعة، وإذا كان الأجر الذى تقاضته ليلي مراد عن بطولة فيلمها الاول لا يزيد على الثلاثمائة جنيه، فإن طموحها كان أكبر بكثير من هذا، كانت قد بدأت تصدق أباها، وتقتنع أنها قد خلقت للغناء، لم لا وهى تقف أمام الميكروفون وتعيد الأغنية ثلاث مرات حقا، لكنها تؤذيها، ويصفق لها عبدالوهاب شخصيا، ويقول لها - لأول مرة - «براهو ياليلي» دون أن يسبق اسمها بلقب مدموازيل؟

ترى... هل بدأ يحبها كما تحبه؟

سجلت ليلي لحن «ياما ارق النسيم» وعادت إلى البيت تحملها الأحلام والسعادة، غير أنها ما كادت تدخل البيت حتى دق جرس التليفون، وكان المتحدث هو عبدالوهاب نفسه :

«أنا متأسف بامدموازيل ليلى، حانعيد اللحن بكره تانى١».

وهوت ليلى من قمة السحاب إلى أعماق الأرض... فما الذى حدث، ولماذا، وكيف... وهاهو ذا يقول لها مرة أخرى بامدموازيل، وضعت سماعة التليفون وانهمرت دموعها، انهمرت بلا توقف، وتجمع حولها الجميع، ولا بد من أنها هاشلة، ولا بد من أن عبدالوهاب جاملها فى البداية، ولا بد من أنها لم تعجبه.... وفى اليوم التالى عادت إلى الاستوديو ووقفت أمام الميكروفون، وأعدت اللحن خمس عشرة مرة حتى قال عبدالوهاب : «پرافو يا ليل».

وعادت ليلى إلى البيت ليدق جرس التليفون مرة أخرى، وليأتيتها صوت عبدالوهاب يقول: «متأسف، لازم نعيد بكره تانى١١» ولترتمى باكية، لم تعد تستطيع احتمال الفشل بعد أن تعودت النجاح.... غير أنها استطاعت أن تتغلب نفسها، وأن تصمم على خوض المعركة، وأن تنتصر.

ذلك أنها فى اليوم التالى، وبينما كانت تقف أمام الميكروفون، دخل محمد كريم الى قاعة التسجيل بعصبيته يشرح لها الموقف: «شوفى يا شاطره.....».

عندما تحدث محمد كريم اطمأن قلب ليلى مراد، إنن فالمعترض لم يكن عبدالوهاب، كان المعترض محمد كريم

نفسه، انه يرى أن صوتها الحزين لا يتلام مع الموقف الذي
تغنى فيه خاصة في المقطع الذي يقول : «ولما جه الشط
الهادى ربح جنبه.... وشوش الرمل النادى وشكا غلبه».

هذه كلمات مرحلة متفائلة، فلماذا تؤذيها هي بحزن

شديد؟

قالت ليلي حاضرا وخلت الى نفسها، لقد اكتشفت أن
الذنب ليس ذنبها، إن اللحن الذي وضعه عبدالوهاب حزين،
وهي تؤدى اللحن كما حفظه لها عبدالوهاب، وإذا كان لابد من
التغيير، فليغير عبدالوهاب لحنه إذن؟

في لحظة ايقنت ليلي كل شيء.

في لحظة ايقنت أن محمد كريم يخشى أن يخبر
عبدالوهاب بالحقيقة، وأن عبدالوهاب لم ينتبه إليها، فقررت أن
تواجهه.

كانت تعلم علم اليقين أنها مقدمة على عمل خطير قد
يكلفها مستقبلها كله، لكنها أيضا كانت تعلم أن الذنب ليس
ذنبها...

وما أن دخل عبدالوهاب إلى صالة التسجيل، حتى صاحت
ليلي :

«استاذ عبدالوهاب، الغلطة مش غلطتى أنا.... باقول
اللحن زى ما أنت عامله، وأنت عامله حزين، وده مش عاجب
الاستاذ كريم».

فى هنيه شديد قال عبد الوهاب: «كده١٩»

وردت ليلى:

«فعلا الاستاذ كريم معاه حق، أنا لما باقول المقطع باحس
بحزن!»

وصمت عبدالوهاب قليلا، واطرق لثوان وبدن بصوت
خافت، ثم رفع رأسه وقال:

«ناجل البروفة لبكره»!



كان هذا هو الدرس الأول الذى تعلمته ليلى مراد، ففى تلك
الليلة انكب عبدالوهاب على اللحن فغير فيه وبدل، وجاء المقطع
الحزين مرحا راقصا، وغنته ليلى، ورضى عنه المخرج، ولم
يتعمال الاستاذ والنجم المكتسح... بل تقبل النقد فى رحابة
وعندما اقتنع، أعاد النظر فيه.



الفصل السابع

أنا بحبك يا أستاذ !!



الآن أصبحت ليلي مراد نجمة !

سجلت كل أغاني الفيلم، ودخلت الاستوديو من اوسع ابوابه... ووقفت تحت الأضواء، وتحركت أمام الكاميرا، ومثلت، ضحكت، وبكت، ووضعت الماكياج وبدأت الصفحات الفنية تتحدث عن بطولة فيلم عبدالوهاب الجديد، وكان عبدالوهاب كعادته استازا في تقديم فنه للناس وبدأ الوسط الفني ينتظر هذا المولود الجديد عندما يقف بجوار القمة، تحققت كل الاحلام فجأة... حتى أحلام المراهقة والصبا تحققت، فلقد كانت ليلي تلعب دور بنت باشا، وفي الفيلم أحببت عبدالوهاب... وفي الفيلم أحبها، غايلته ، غايلها، سمعت كلمات الاطراء فارتجف قلبها بالأمل لكنها كانت تستमित في الوصول إلى الهدف ، تستमित إلى حد الانقطاع الكامل - طوال شهور تصوير الفيلم - عن إحياء الحفلات رغم ما كان يسببه هذا من ضيق مادي، لكن هدفها أبدا لم يكن ابن باكر، كان الهدف دائما ابن عام أو عامين أو عشرين عاما قادمة!

عندما سجلت أغاني الفيلم على اسطوانات نجحت الاسطوانات نجاحا هائلا، ووقعها عبدالوهاب عقدا آخر بألف

جنيه للاسطوانة، وكان العقد الاول بثلاثين جنيها فقط....
وحاول عبدالوهاب أن يوقع معها عقودا سينمائية جديدة، لكن
محمد كريم رفض وأصر هذه المرة على رفضه.... فرفض عبد
الوهاب.

ترى ما الذى كان يخبئه المستقبل؟

كان كل شيء مخططا ومرسوما وواضحا كل الوضوح....
أن الامل الآن معقود على نجاح الفيلم، وإذا كان محمد كريم
قد رفض ورفض عبدالوهاب لرفضه، فلا بد أن يطلبها مخرج
آخر، لابد أن تلعب فيلما آخر.

فهل يحدث هذا؟... ومتى يحدث إن حدث؟

إن ما نستطيع أن نؤكد اليوم أن ليلي كانت تفكر فى هذه
الأمور، وأن المستقبل كان يشغل بالها وحيزا من تفكيرها،
لكنها كانت ليلي فى البداية والنهاية، كانت تعد نفسها لأن
تلعب دور ليلي بالنسبة لشباب مصر كما لعب عبدالوهاب دور
قيس بالنسبة لفتياتها... فلمعبت الدور دون تردد، كانت تمرح
وتلعب وتضحك وتعيش دنياها كما يجب أن تعيشها بنت باشا
فى ربيع العمر.... كانت تفكر لكنها لم تكن تدبر.... كان زكى
مراد قد وضع الآن كل ثقله وخبرته من أجل هذا الهدف....
فتركك له ليلي كل شيء وتفروغت للحب!!

نعم.... وقعت ليلى فى حب محمد عبدالوهاب، وغرقت فى
الحب لشوشتها.

وإذا كانت البداية خيالا صرفا، فلقد تحقق الخيال
بحذافيره الآن.... ومنذ أن دخلت ليلى مراد الاستوديو لأول
مرة أصبحت لها علاقة بعبدالوهاب، علاقة زمالة، علاقة أخوة،
علاقة رؤية، أى علاقة والسلام.

إنها تراه كل يوم... نفس الشاب الوسيم الرقيق الأنيق....
أيذا لم تر عبدالوهاب مبهدلا مثل باقى الفنانين أو منكوش
الشعر....

ويدا لها فى تلك الأيام وكأنه بالفعل يلعب أمامها دور
قيس... ولم تواجه ليلى نفسها بالأمر فى البداية، لكنها وقفت
ذات يوم أمام المرأة تسأل :

— «ماذا بعد ١٩»

كان هذا يوم تخلف عبدالوهاب عن الحضور إلى
الاستوديو، لم يكن لديه «تصوير» فى ذلك اليوم، فلم يحضر،
وغابت ليلى عن الدنيا، انقبضت، ضاقت بها الدنيا، باخ
الاستوديو وبأخت الاضواء ولم يعد لشيء طعم.... بدت لها
الحكاية جدا زليست هزارا، وعندما جاء عبدالوهاب فى اليوم
التالى قررت أن تواجهه، أن تقول له : إنها تحبه... قررت أن
تحسم الأمر، وأو بينها وبين نفسها؟ لكنها فى هذا اليوم لم

تستطع أن تنفرد به... ظلت تتحين الفرصة طوال النهار، لكنها لم تستطع، ولم تستطع لأيام، لكنها اقتنصته ذات دقائق خمس، فى غرفة الماكياج!

وقعت المصادفة أو صنعت... ليس هذا هو المهم، المهم أن المواجهة حدثت... كان عبدالوهاب فى غرفة الماكياج فدخلت وجلست على المقعد المجاور له وراحت تدردش فى انتظار دورها لوضع الماكياج... وخرج الماكيبير من الغرفة لدقائق... وأصبحا وحدهما، فالتفتت نحوه، وضاع الكلام، تبدد، تناثر هباء فى الهواء... والتفت إليها عبدالوهاب مبتسما، منتظرا أن تتحدث، فسألته:

«أنت حاتحفلى اللحن الجديد إمتى؟»

سألها بدوره :

«لحن أية؟»

«ال اللحن الجديد!»

«ما حنا سجلنا كل أغانى الفيلم يالىلى!»

أوقعها عبدالوهاب فى المحذور فواجهت نفسها مرة أخرى، فهل تخبره؟

وانقذتها عودة الماكيبير، فتشاغلت بالحديث معه
وابتسم عبدالوهاب!

الحقيقة الثابتة أن عبدالوهاب كان فاهما كل شىء، لكنه

كان مصرا على ألا يفهمه!

وعندما كانت ترغى مع الماكيبير هريا من حديثها معه،
فاجأها عبدالوهاب بقوله:

«انتى بترغى كثير ليه يا ليلى!»

واغتاظت ليلى، انفرست منه، طقت، كرهته.... لكنها ظلت
تحبه!

ولقد أحببت ليلى مراد فى حياتها كثيرا.... أحببت حبا
ملتها وعاصفا، أحببت فى قصص يعرفها الناس، وقصص
لا يعرفها أحد سواها، وصديقة لها منذ عهد الطفولة.... لكنها
أبدا لم تحب رجلا مثلما أحببت عبدالوهاب....

.....
.....

كان عبدالوهاب هو حبيبها الاول، هو عطر الشباب الدافئ
يهب فى الربيع فيوقظ فى الانسان أحلى ما فيه.... ورغم كل
ما عانتته ليلى من عبدالوهاب فى الايام الاولى لتصوير الفيلم،
فإن حبيبها له ظل متأججا، وعندما انتقلوا جميعا إلى
الاسكندرية لتصوير بعض المناظر الخارجية للفيلم، كانت ليلى
لا تزال تحب عبدالوهاب بنفس العنف، وعندما تشاهد الفتيات
وهن يلتفنن من حوله فى يهو فندق الوندسور، كانت تلهب نار

الغيرة قلبها... اما هو فكان لاهيا عنها، يبتسم ويتحدث ويستمتع ويتمتع بشبابه بقدرة النجم الواثق بنفسه المعجب بها فى نفس الوقت... وفى بهو الفندق تجددت الصدفة... صنعت أو كانت صدفة بالفعل، فلقد تجددت والسلام، وأصبحا وحدهما.

«اسمع يا استاذ... انا عاوزه اقول لك على حاجة؟»
فوجئ عبدالوهاب بالحديث فالتفت إليها فى ببطء . كان يرتدى البدلة والطربوش، كان أنيقا وجميلا.... التفت نحوها وابتسم، وانفجر غيظها منه كالقنبلة:
«أنا بأحبك!»

ظل عبدالوهاب على هدوئه وابتسامته، ظل صامتا كأنه ينتظر بقية الحديث، ولم يكن هناك سوى:
«انا بأحبك، بأحبك قوى قوى!».

الغريب أنه لم ينطق، لم يفه بكلمة، ولم تغرب ابتسامته، ولا اعترى هدوءه ، أقل تغيير.

«أنا مش قادرة أخبى اخلاصا»
هنا فقط تحرك عبدالوهاب، مع قمة العصبية عند الفتاة رفع ساقا ووضعها فوق الساق الأخرى، وظل يضرب ركبته بيده اليمنى برقة، وراح يربت على ساقه... ثم، ثم ضحك!!

و..... وكان هذا هو درس الحب الأول فى حياة ليلى
مراد.

كان درسا قاسيا شديد العنف عظيم الكبرياء، دارت
الدنيا بها فتشبثت بالمقعد، وقد غرقت فى بحر من الخجل،
صعدت الدموع إلى عينيها وارتجفت أصابعها.... لكن
عبدالوهاب كان يضحك ويضحك، بصوت عال، وفى بهو فندق
الوندسور الشهير وعلى مسمع من الجميع كان يضحك....
وارتجف صوتها وهى تكاد تتوسل:

«معناها إيه الضحكة دى.... أنا بحبك!»

بالحرف هذا ما قالت ليلى، فاخترت ضحكة عبدالوهاب،
وسدد إليها عينيه فى غضب، وجاء صوته صارما وهو يقول:

«أنا أفهم ان دى قلة أدب، ازاي تتجرئى وتقولى لى كده؟»

سدد إليها الطعنة بيد خبير فأصابها منها مقتلا، وجرت
دموعها بلا انقطاع... وبعد ثلاثين سنة بالتمام والكمال، سمع
عبدالوهاب هذه الحكاية فتذكرها، وضحك وقال لليلى مراد:

«أنا قلت لك: بلاش سفالة يابنت انتى... احسن أقول

لبابا!»

وايا كان الأمر، فلقد تهافت كلمات ليلى وهى تقول: كأنها
تلفظ النفس الاخير:

«أنت مش بتحبني١٩».

أعظم ما كان في عبدالوهاب، وأعظم ما فيه حتى رحل عن
دنياه بالنسبة لليلى مراد:

إنه كان يتحدث بكلمات مهذبة، بلهجة أرستقراطية،
بأسلوب أولاد الناس... كان فارسا يبارز بمنديل من حرير.
نهضت ليلى وهي تترنح بالفعل كانت تعلم أن عليها أن
تصور مناظر أغنية «ياما ارق النسيم» عصر ذلك اليوم،
صعدت إلى غرفتها بالفندق وقلبها ينزف، دخلت الغرفة
واغلقت الباب، وانخرطت في البكاء.



الفصل الثامن

ليلى تطلع الفتسان الأسود !



كانت ليلى مراد تحب عبد الوهاب حتى وفاته ، مرت
السنوات والأحداث وتزوج عبد الوهاب وطلق وأصبح أبا ...
وتزوجت ليلى مراد وأصبحت أما ... أصبح هو محمد عبد
الوهاب وأصبحت هي ليلى مراد ، أحب كما أحبت هي ،
تقدمت بهما السن وأصبحا يتذكran تلك الأيام ويضحكان
وكأنهما يشاهدان طفلين يلعبان فى الرمال ... لكنها تحبه ،
لا تزال تحبه ، لم يبارحها عطر سنوات الشباب الاولى رغم
مرور العمر !

كيف ، ولماذا ... وما الذى يعنيه هذا الكلام !!

الجواب : عند عبد الوهاب نفسه ، فى شخصيته ، فى
تأثيره على هذا الجيل من الفنانين ، سيطرته المذهلة على
النوق الموسيقى فى مصر ، وعلى من يريدهم أصدقاء له !! .

وفى ذلك اليوم المشهود فى بهو فندق الوندسور . كان على
ليلى مراد أن تستعد - رغم دموعها - بعد ساعات لتقف أمام
الكاميرا ، كان عليها أن تصور مشاهد أغنية «ياما أرق

الفسيم» على شاطئ البحر... وعندما أذف الموعد مسحت
إلى دموعها ، وارتدت ملابسها ، ووضعت الماكياج واستعدت
لأن تبسم وتغنى... وقبل أن تدور الكاميرا اقترب منها محمد
كريم ثم سألها وهو يحملق في وجهها :

« أنتى عينيكى حمرا ليه ١٩ »

ولم ترد ليلي ، كانت تبدو محطمة تماما... وظلت تعاني
لأسابيع طويلة ، ظلت تبكى وتسهد حتى انتهى تصوير الفيلم
، وعادت إلى القاهرة... وجدت نفسها مرة أخرى أمام
الحياة وجها لوجه ، فعادت تحمل المسئولية ، وتقيم الحفلات ،
وتذرع مصر من أقصاها إلى أقصاها ، ولم تعد ترى عهد
الوهاب كل يوم ، واجتذبتها الدنيا ، فغابت عن الوعي !!



ومضت الشهور ، شهرا بعد شهر ، وعرض فيلم يحيا
العب ، ونجح ، وسجلت ليلي أغنيات الفيلم على اسطوانات
نفدت كلها في أسابيع قليلة ، وأصبح صوتها يلعلع من الراديو
كل يوم ، ولع نجمها ، وارتفع أجرها... وذات يوم دق بابها
مخرج سينمائي اسمه توجو مزراحي .

لم يكن المهم في الموضوع أن توجو مزراحي كان مخرجاً
سينمائياً مرموقاً ، لكن الأهم أن اسمه في تلك الايام ، ارتبط

بقمة فنية تفردت هي الأخرى - مثلها مثل عبد الوهاب - في عالمها ومجالها ، كان اسم توجو مزراحى قد ارتبط بيوسف وهبى .

كانت المفاجأة أكبر من أن تتحملها ليلى ، ها هو ذا وجه جديد يبدأ من القمة ويستمر عليها ، لكنها كانت ترتعد حقا ... ذلك إنها عندما وقعت العقد مع عبد الوهاب وآل بيضا لتلعب دور البطولة فى فيلم يحيا الحب ، كانت تعلم أن العقد قد وقع معها لانها مطربة أولا ، كان الغناء هو الهدف الأساسى من المشروع كله ... إن عبد الوهاب «مطرب» والافلام التى ينتجها ويظهر فيها ، أفلام غنائية فى المقام الأول ... ولكن : كيف يكون الأمر أمام «غول» التمثيل فى مصر ، أمام يوسف وهبى بكل شهرته وصيته ومكانته الفنية !!

هنا .. يجد الانسان نفسه مضطراً إلى التوقف ، والتأمل . التوقف لأن ليلى مراد عرفت فى تاريخ الفن فى مصر على أنها مطربة ، لم تشتهر أبدا كممثلة ، لكن بدايتها هذه تجعل الأمر قابلا للمناقشة ، حتى ولو كان اختيارها لأفلام يوسف وهبى من أجل الغناء أيضا !

لقد كانت قمة ليلى مراد الفنية - بون أدنى شك - فى فيلم «غزل البنات» . ولقد كان هذا الفيلم بالذات «ضربة» فنية

أرادها أنور وجدي - زوج ليلي مراد وصاحب أغرب القصص
فى حياتها - مبنوية ، كان ضربة فنية جمع فيها كل القمم بلا
استثناء ... نجيب الريحانى ، ويوسف وهبى وعبد الوهاب معاً
وفى فيلم واحد ... وكانت بطولة الشباب فيه لأنور وجدي -
الذى لعب فى الفيلم دورا ثانويا - ليلي مراد ... أما بقية
أبطال الفيلم فكانوا : محمود المليجى ، عبد الوارث عسر ،
فربوس محمد ، سعيد أبو بكر ، ثم سليمان نجيب ... وإذا
كنا نعترف مقدما ، أن كل واحد من هؤلاء يمثل قيمة فنية فى
حد ذاتها . فان ليلي مراد - حتى ولو كان دورها الأساسى
فى هذا الفيلم هو الغناء - قد وقفت أمامهم جميعا ، ومثلت
أمامهم جميعا ، وأثبتت وجودها أمامهم جميعا .

وهو شئ يدعو إلى التأمل ، ويدعو إلى التفسير ... فلم
يحدث فى تاريخ الفن فى مصر ، أن وقفت «مطربة» - ذهن
هنا نستثنى كوكب الشرق أم كلثوم استثناء لا جدال فيه -
أمام هذا الحشد الهائل من الممثلين ، لا فى فيلم واحد ، ولا
فى مجموعة أفلامها جميعا .

وإذا كانت هذه هى المحصلة ، فلا بد أن البداية كان لها
أثر ما ... أثر لا نستطيع اليوم أن نكشف سره ولو بذلنا
أكبر الجهود ، ذلك أن ليلي مراد وقفت أمام يوسف وهبى ، لا
فى فيلم واحد ، بل فى ثلاثة أفلام متتالية ...

كان الفيلم الاول الذى عرضه عليها توجو مزراحى هو فيلم
ليلة ممطرة .

وكان الأجر الذى عرض عليها هو ١٢٠٠ جنيه ، فلم يتردد
زكى مراد ... بدأ الأمر كله وكأنه مقامرة أو مغامرة ، ولكن ،
هل ثمة طريق آخر نحو الأمل ؟

وعندما وقعت ليلي العقد وتسلمت العربون ، انتقلت العائلة
- فورا - إلى مسكن آخر في مصر الجديدة ، في شارع
اسمه شارع الطيران ، ولم تمكث العائلة في هذا المسكن
طويلا ، فسرعان ما انتقلت - مع ذبور اسم ليلي وانهيال
المال عليها - إلى مسكن أكثر اتساعا في شارع المراغى .

كانت ليلي قد خطت في الطريق خطوات ، هي تترك كل
شيء لزكى مراد ليدبر الأمر والعقود ويسعى ويناقش ويرفع
الأجر ويرفض العروض أو يقبلها ، تركت هذا له حقا لكنها
كسنت تتعلم منه ، وفي بضع سنوات كان أجرها عن
الاسطوانة الواحدة قد ارتفع من ٣٠ جنيها إلى ألف جنيه مرة
واحدة ! ... لم لا وهي تغنى لعبد الوهاب والسنباطى وزكريا
أحمد وكبار موسيقيى مصر ، وأصبحت الأفراح التى تحييها
ليلى أو تقبل أحيائها ، هي أفراح الطبقة القادرة .. ذلك أنها
كانت قد قفزت من أذننى الأمير السكران فى كوم أمبو - وقبل

أن تظهر في فيلم يحيا الحب - إلي أذان الطبقة كلها ، وغنت
- قبل أن تصبح نجمة سينما - في أحد الأفراح التي تحدثت
عنها مصر طويلا .

كيف حدث هذا ١٩

مرة أخرى لا بد من وقفة ، ولا بد من عودة إلي الوراء قليلا.
وإذا كان عبد الوهاب قد اشتهر خلال حياته بالذكاء
الشديد ، فلقد استفادت ليلي من هذا الذكاء إلى أقصى ما
يمكن ... وعندما أراد مكرم عبيد باشا - سكرتير حزب الوفد
- أن يحيى فرح شقيقته ، فلقد كان امرا طبيعيا أن يحيى
الفرح صديقه محمد عبد الوهاب ، كان مكرم باشا عازفا
ماهرا على العود ، كان فنانا وسميعا ونواقا للطرب ... وقد
طلب من عبيد الوهاب أن يرشح له مطربة تغنى معه في
الفرح ... وكانت المفاجأة : أن عبد الوهاب رشح بطلة فيلمه
الجديد ، رشح ليلي مراد .

ولقد تردد مكرم عبيد طويلا ، لكن تردده ذاب أمام إصرار
عبد الوهاب الذي كان يعرف القيمة الفنية لصوت ليلي ، والذي
أراد - دون شك - أن يدخل بطلته الجديدة باب الشهرة
الذهبي فوق بساط يوصلها إلى تلك الطبقة ... وسارت ليلي
فوق البساط بسهولة ، ونجحت ، وغنت ، واطريت ... وها هي

ذى ألحان عبد الوهاب تغنيها عن الاغنيات القديمة التى كانت
تغنيها فى الافراح، وما هي ذى ألحان فيلم يحيا الحب تنتشر
بين الناس ، وتضاف إليها ألحان جديدة لفيلم ليلة ممطرة ...
و ... وكانت البقية فى الطريق .

وإذا كان عبد الوهاب نجما يسطع فى عالم الغناء ، وإذا
كان «نون جوان» تتهاقت عليه الفتيات ويحترقن حبا فى صوته
... فلقد كان يوسف وهبى نجما آخر يسطع ويتوهج فى عالم
المسرح والسينما ، وكان أيضا «نون جوان» من نوع تنتحر
من أجله النساء!!

دخلت الاستوديو فى اليوم الأول لتقف أمام يوسف وهبى
وهى تعلم أنها ليست روز اليوسف ولا فاطمة رشدى ولا أمينة
رزق دخلت متعثرة ، لكن يوسف سرعان ما احتواها بصوته
العريض وابتسامته وقامته الفارحة ، وهمسه الفرنسى بتلك
اللكنة الشديدة الدقة يتسرب إلى أذنيها كالمخدر :

«أنتى ليه عاملة زى الصينى تنكسرى من أول لمسة ا»

أه يا أحلام الطفولة الموشاة بالتراتيل فى كنيسة «نوتردام
دى زابوتر» ، ومنذ غادرت المدرسة لم تسمع تلك اللكنة بتلك
الدقة المنغمة بالرقعة ، ولا تكاد الفتاة ترفع رأسها إليه حتى
يختفى ، وتفتح فمها دهشة وهى تشاهد العملاق وقد تحول

إلى عجينة طرية في يد المخرج ... ناداه المخرج ليصور
مشهداً فأطاع ، مثل المشهد فلم يرض المخرج وطلب منه أن
يعيده فأطاع طلب منه المخرج أن يتحرك فتحرك ، أن ينطق
فنطق ، أن يقف فوقف ، أن يغضب فغضب ... وعندما انتهى
المشهد ، عاد إليها وعادت إليه ابتسامته !

« انتى خايقة من أيه يا حلوة ، ولا يهك ، أنا حاقف جنبك
بس ماتقوليش لحد !! »

وقف يوسف وهبى بجوارها بالفعل ، راح يشجعها
ويوجهها ويهمس لها كيف تلعب الدور ، راح يوسف يعلمها
كيف تبكى الناس ، وكيف تمثل ... وكانت ليلى تخطئ ، وكان
ينبهاها إلى الخطأ ، لكن صوته أبدا لم يتعد أذنّها إلى أذان
الآخرين .

لم تحب ليلى يوسف وهبى ، أبدا لم تقع ليلى فى حبه ...
ولقد كادت تقع فى حب ممثل آخر اسمه فاخر فاخر ... كان
فاخر فاخر من تلاميذ يوسف وهبى ، وكان ممثلاً عبقرياً
وعظيماً ومعروفاً ، وكان شديد الجمال . شديد الجاذبية ،
لكنها كانت قد تعلمت من درسها الاول مع محمد عبد الوهاب ،
تعلمت الا تقع فى الحب أبداً ، وأن تهرب من الاستوديو كلما
انتهت من عملها ... وعندما انتهت ليلى من تصوير فيلم «ليلة
م مطرة» ... كانت قد تعلمت شيئاً واحداً ، علمه لها يوسف

وهبى واقنعهها به ... كان يوسف «ابن باشا» ، ابن ناس ، من عائلة معروفة ، وكان فنانا كبيرا ، وكان يحترم فنه كما يحترم ذاته ... وتعلمت ليلى أن علي الفنان أن يحترم نفسه حتي يحترمه الناس ، فقررت أن تخلع الفستان الأسود - لأول مرة منذ احترفت الغناء في حفلاتها وخرجت من الاستوديو تحمل نفسا أخرى ، وقلبا آخر ، وذهبت إلى الخياطة ، وطلبت فستانا أبيض اللون !!



لم تمض أسابيع قليلة حتى عرض فيلم «ليلة ممطرة» فاكتمسح السوق اكتساحا ، وإذا كان فيلم يحيا الحب قد نجح فذلك لأن بطله محمد عبد الوهاب ، أما والفتاة تقف اليوم أمام عملاق التمثيل في فيلم واحد ، أما أن تثبت وجودها ، فهذا يعنى أنها تحمل موهبة كبيرة ... وسرت أغانيها في مصر لتدخل كل بيت ، وكل قلب ، وجاءها توجو مزراحي يعرض عليها أن تلعب البطولة في فيلمين آخرين ، وأمام يوسف وهبى .

ولم تقل ليلى : نعم ... لكنها قالت : حاتدفع كام !!
وابتسم توجو مزراحي الذى دفع لها منذ أسابيع ١٢٠٠ جنيهه عن فيلم ليلة ممطرة ، ابتسم وقال : ٢٥٠٠ جنيهه للفيلمين.

وقالت ليلي : لا

قالتها وهى واثقة أشد الثقة بأنه سيرفع الأجر ، واختارت
رقما كانت واثقة - أيضا - بأنه سوف يهز الرجل هذا ..
لكنها كانت واثقة - مرة ثالثة - بأنه سيوافق .

«عاوزه كام يا مدموازيل ليلي؟»

«عاوزه ٣٠٠٠ جنيه للفيلم الواحد»

وكاد توجو مزراحى يقع مغشيا عليه لم يكن زكى مراد -
الآن - هو الذى يتفاوض كانت السنوات قد علمت العصفور
كيف يصبح نسرا ، وكانت إيرادات الفيلم خيالية واشتهرت
أغاني ليلي مراد فيه ، كانت قد أصبحت - بعد فيلمين اثنين -
فيديت ، وتحولت إلى «ليلي» الشباب فى مصر ... وأصبح
اسمها ماركة مسجلة ، ذلك أن الفيلميين الذين عرض عليها
توجو مزراحى أن تلعبهما أمام يوسفى وهبى ، كانا يحملان
اسمى : ليلي فى الظلام، وليلي بنت الريف !!

حاول توجو مزراحى أن يخفض الأجر ، لكن ليلي أصرت
على موقفها ، فرضخ الرجل ، ووقع معها العقدين .

ها هو ذا المجد ينحنى لتصعد إليه تلك الفتاة التى
أصبحت فيما بعد - وحتى اليوم أشهر مطربات الشاشة

المصرية . ها هو ذا المجد يأتيها بالمال بلا حساب ، وها هي تشتري سيارة شيفروليه فارمة وتقودها بنفسها مثلها مثل بنات الباشوات والأميرات وها هي ترفض عروض الحفلات أو تطلب أجورا خيالية عن ليلة واحدة ... وإذا كان غناؤها منذ عام وبعض عام في فرح شقيقة مكرم عبيد حلما تحقق ، فمثل هذه الافراح الآن أصبحت عبئا ... كانت الحفلات - أية حفلات - تذكرها بالدرجة الثانية ، بقري الصعيد ومراكزه ، بالغبار ، بالوحدة ... بالطعام على مائدة خاصة مع الموسيقيين ، بالتعب ، بالبهدة ... وانهاالت عليها عقود الاسطوانات ، وكانت اسطواناتها تطبع بالألوف ، وتدفق المال بين يديها ، وأراحت العائلة تماما ، ووجد زكى مراد نفسه يرقب جنيته وقد تحول إلى عملاق ، وكانت الست جميلة تفعل نفس الشيء الذى كانت تفعله منذ سنوات ، تنهض من الفجر لتجهز الطعام والشراب والملبس وكل شيء ، وتظل تدور وتدور طوال يومها في البيت ، حتى اذا جن الليل ، ونام الجميع ، ظلت هي ساهرة حتى تأتى ليلي ، لتطمئن عليها ، لتضعها في الفراش ثم تنام .

وعرض القيلمان ، ونجحا نجاحا شديدا وأصبحت ليلي تملك رصيда هائلا من الاغنيات ، وجاعها توجو مزراحي بعقد

جديد ، وقصة جديدة ، قصة ربما كان يعمل فيها منذ أن دخلت ليلي الاستوديو معه لأول مرة ... جاء توجي مزراحي يحمل عقدا جديدا ، وكان يعلم علم اليقين وقد نجح فيلماه كل هذا النجاح ، أن ليلي سوف ترفع أجرها هذه المرة أيضا ، وكان مستعدا لذلك تماما ، وبالفعل . رفعت ليلي أجرها من ٣٠٠٠ جنيه للفيلم ، إلى ثمانية آلاف جنيه دفعة واحدة ... ووافق توجي مزراحي ، أنها اليوم اسم يسطع في عالم الغناء ، لكن المذهل في الأمر أن ليلي طلبت منه «السيناريو» .

«ليه ١٩»

قالت : «علشان أقرأه ا»

وإذا كان اسم الفيلم الأول لها مع توجو مزراحي «ليلى بنت الريف» ، وكان اسم الفيلم الثانى «ليلى فى الظلام» ، فلقد اكتفى الرجل بعد أن اقتبس قصة غادة الكاميليا بكل ما لها من شهرة طبقت أفاق العالم فى تلك الايام ، اكتفى بان يطلق على الفيلم اسم «ليلى» فقط !!

فهل يرفض والامر كذلك أن يعطيها السيناريو ، وأن يناقشها فيه وأن يستمع إلى وجهة نظرها وأن يعدل ويبدل كلما طلبت ذلك؟ ١٩

كان الجواب بالقطع لا ... كانت ليلي قد أصبحت «ليلى» الحلم ، كانت سعيدة شديدة الثقة بنفسها ، كانت صورها

تغطي جدران البيوت في شوارع مصر ، وكانت جميلة ،
وصغيرة ... وفوق كل هذا ، كانت تحب !

وهو شيء طبيعي أن تقع فتاة في مثل سنها في الحب ،
شيء طبيعي للغاية ... لكن المهم في الموضوع هو شخصية
ذلك المحبوب ... كان «بك» ابن «باشا» ، كان شابا
أرستقراطيا التقت به وهو يكبرها بأكثر من عشر سنوات ،
فوقع كل منهما في حب الآخر حتى النخاع .
وكانت حكاية .

من اليوم ليلى مراد



المراد مراد : هو السيد - وحب على إحدى المعجبات
التي تتحدث به بالرسائل والليقون



- ليلي مراد وعبد الوهاب ورحلة فن جميل -



- إلى مراد رحلة مع وسعادة ونسليبة مع أصدقاء لها في
كاينتها بالمعجزة



- صورة تجمع ليلي مع أنور وجدي ويوسف وهبي في أغنية يا قمر تأليف حسين السيد وتلحين أحمد صدقي.



- المطربة ليلى مراد والمخرج بركات والمصور عبده نصر.



— ليلي مراد وأنور وجدى وقصة حب مثيرة.



- صورة تجمع أبطال فيلم ليلي بنت الريف إخراج توحو
مزراحي



- لقطة من فيلم ليلي بنت الفقراء.



- فيلم «المجنونة» ليلي مراد وسيد بدير وماري حبيب.

- إسماعيل يس وليلى مراد فى فيلم إبنى بنت الأكابر.





- لقطة من فيلم ليلي بنت الأكابر وهى تغنى «يارايحين للنبي
الغالى» تلحين رياض السنباطى وتأليف أبو السعود
الإبيارى.

- حفلة زواج ليلى مراد وقصين عبد الوهاب -





· الفنان المبدع مع قيثارة الحب والنغم ليلي مراد فى فيلم غزل البنات .



- ليلي .. المنتجة والمطربة والممثلة تغنى أغنية لعبد الوهاب
من ثلاث أغنيات مهداة منه إليها.



بوستر فيلم ليلى بنت الاكابر.

۱ - زن و مرد جوانی



الفصل التاسع

الحب والموت !



عندما نجح فيلما «ليلى فى الظلام» و«ليلى بنت الريف» أصبحت ليلى مراد نجمة ومطربة سينمائية معترفا بها من الجمهور والنقاد والمخرجين على السواء ... كانت ليلى - فى فيلم ليلى فى الظلام بالذات - قد أثبتت جدارتها كممثلة عندما قامت بدور فتاة عمياء ، استدرت دموع الجمهور وعطفه وحبه معا ، لذلك ... عندما عرض عليها توجو مزراحى أن يخرج لها فيلما ثالثا باسم «ليلى» فقط ، طلبت أجراً قدره ثمانية آلاف جنيه ، ووافق توجو مزراحى دون تردد .

ولم تكن قصة فيلم «ليلى» غريبة على الجمهور المصرى ، كانت القصة مأخوذة عن مسرحية «غادة الكاميليا» التى كتبها ألكسندر دوماس الابن فى منتصف القرن التاسع عشر ، وأحدثت دويا هائلا - فى العالم كله - عندما مثلتها سارة برنار فى باريس فنجحت نجاحا عظيما ... كانت المسرحية قد ترجمت إلى العربية ، وكانت قد قدمت أيضا على خشبة المسرح المصرى ، ولعبت روز اليوسف دور الفونسين بليسييس ، التى اشتهرت فى التاريخ باسم غادة الكاميليا .

كانت ليلى مراد تعلم كل هذا ، وكانت قد شاهدت الفيلم الأمريكى الذى لعبت جريتا جاريو دور البطولة فيه ، فقررت

أن تدخل التجربة باستماتة ، ولما كانت بطة الفيلم مريضة بالصدر ، فلقد طلبت ليلي من توجو مزراحى أن يصحبها إلى مستشفى الصدر بحلولاً لتتعلم كيف يتصرف المرضى بهذا المرض .

وترددت ليلي على مستشفى الصدر مرات ومرات ، وراحت تنصت إلى السعال الجاف المتقطع الذى يطلقه المرضى ، وراحت تقلد هذا السعال حتى أصبح ملازماً لها ، وعندما انتهت إلى هذه الحقيقة ، وأرادت أن تتوقف عن السعال لم تستطع ، كانت قد تعولت عليه ، وأصابها الرعب ، كما أصاب الرعب عائلتها جميعاً ، إن هذا المرض من الممكن أن ينتقل من انسان إلى انسان بالعدوى، فهل أصاب ليلي المرض أثناء زيارتها للمستشفى ؟

وعندما زارت الطبيب ، وفحصها ابتسم ، وطمأنها ، وقال: أنها فى حاجة إلى الراحة ... ورغم أن الصيف كان يقترب ، ورغم أن الاستعداد للفيلم، كان على قدم وساق ، فلقد قررت ليلي أن تستجم فى الاسكندرية شهراً ... ووافق توجو مزراحى ، وطارت ليلي من الفرع ، لكنها لم تكن تعلم ، أنها فى هذا الشهر بالذات ، سوف تقع فى الحب ... وأن هذا الحب سوف يصبح علامة فى حياتها ، سوف يصبح الحب الكبير فى العمر كله .



فى البيت ، كانت لىلى قد أصبحت كل شئ .. حتى زكى مراد، ذلك الفحل العظيم ، لم يعد يلزم ابنته فى الحفلات وفى الاستوديو، لم تعد لىلى صغيرة ، ولم يعد هو قادرا على بذل مجهود ضخم كالذى كانت تبذله ... وكانت العائلة تكبر ، والاعباء تتزايد ، والاطفال يشبون عن الطوق ، وكان منير مهملا فى المدرسة ، اقصى امنياته أن يسرق العود ، وأن يتسلق الدولاب ، وأن يجلس فوقه ليعزف ويفنى، غير عابئ بصيحات التهديد والوعيد التى كانت يتلقاها من تحت ... و ... ووسط العائلة كلها كان ثمة شخص يحمل العبء هو الآخر يسهر على الجميع ، ويطعم الجميع ، ويلاحظ الجميع ، ويطمنن على الجميع ، ولا ينام - وهو يستيقظ فى الفجر - إلا عندما تعود لىلى فى آخر الليل ، وتاكل ، وتبدل ملابسها ، وتدخل تحت الأغطية ، ويسود الظلام البيت ، وتهدأ الانفاس ، وقتها فقط .. كانت الست جميلة تأوى إلى فراشها .

منبع الحنان والتفانى للجميع وفى الجميع كانت الست جميلة أم لىلى .

أما لىلى نفسها ... لىلى لىلى ... فكانت لاتزال تحيا فى عالمها الخاص ، حياتها تنعرج من البساطة إلى التركيب ، تنغمس فى الفن فيجذبها إليه بخيوط بلا عدد ... لكنها عندما

كانت تضع رأسها على الوسادة ، وعندما تغمض عينيها ،
تحلم بليلاها ، ليلي بنت النوات ، التي تتقن الفرنسية ،
الجميلة ، الشهيرة ، الموسرة ، النجمة ، التي خلعت الفستان
الاسود .

وقعت ليلي في الحب .

قصة بسيطة عادية ، قدمتها السينما عشرات المرات
بالحرف الواحد ، فقط ... النهاية مختلفة .

وحتى اليوم لم يدخل حياة ليلي مراد رجل مثل هذا الرجل
الذي كان يكبرها بعشرين عاما ، الارستقراطي ، الغنى ،
صاحب الاطيان ، ابن النوات الذي يشغل مركزا في وزارة
الخارجية المصرية !!

كانت صفات الحبيب الاول لليلي مراد ، الحبيب الذي لم
تحب في حياتها انسانا مثلما أحبته ، كانت صفاته نموذجية
لشباب ارستقراطي يعيش في مصر أثناء الحرب العالمية الثانية

رأته في نافذة مقابلة لشرفتها في حي جليم بالاسكندرية ،
ذلك أن العائلة كانت قد استأجرت فيلا طوال شهر يوليو .
أمام الفيلا تماما كان يقوم - وما زال - فندق «سان
جيوفاني» ... بدأت ليلي ترقبه ، هو يصحو متأخرا ، ويعود

مع الفجر ، شعره الرمادى ينساب كبحر فوق رأسه ، ملابسه
عصرية ، على شفثيه ابتسامة ، وأسخف ما فيه انه لم يكن
يعيرها أى اهتمام اذا ما ظهرت فى الشرفة ... ألا يعرف أنها
«ليلى مراد» ١٩

مرت الأيام وصاحبنا يعيش حياته على وتيرة لا تتغير ،
وسألت ليلى «منادى السيارات» ممن يكون ، وعرفت منه رقم
الغرفة التى ينزل فيها ، وحصلت على رقم تليفون الفندق ،
وطلبته .

بدأت الحكاية «شقاوة بنات» ، ضحكات وهمسات ووجوه
تحمّر ، ولها صديقة تلازمها حتى اليوم هى «نوال» ... وقبل أن
تطلبه فى التليفون شاغلته من شرفتها ، ابتسمت لوحات ،
تسمرت بالساعات ، لكنه كان وكأنه لا يرى أحدا ، أقصى ما
فعله أنه ابتسم!!

سمعت ليلى صوته عبر الاسلاك فسألته بون تحية :
«إنت اسمك أيه ١٩»

وجاءتها ضحكة تحمل اسمه ، كان خبيرا بالفرزل ، كان
محكما زار أوروبا وأمريكا ويتقن الرقص ويقضى أمسياته كلها
فى لعب الورق ... وفى نفس اليوم ، فى السابعة مساء ، كانت
ليلى تنتظره وكل خلجة فى جسدها ترتجف ، وفى شارع

جانبي في جليمونويلو الارستقراطي - في تلك الايام - ركب
ليلى بجواره وكانت تنتفض ، هي الآن ليلى مراد ، هي
شهيرة، اسمها على الاسماع واذا بالحبيب يلتفت نحوها
باسما وهو يقول :

«انتى صغيرة قوى!»

انتفضت وأشارت إلى بنطلونه قائلة :

«أنا عندي بنطلون زى ده !»

وملات ضحكته السيارة ، وكانت السيارة تنطلق في طريق
أبي قير حيث بدت الدنيا هاجعة تماماً ، هادئة تماماً ، كانت
تبدو جميلة إلى حد يسلب النفس ... في ذلك الجو قال لها
بحنان : «تعرفى أنى بتأثر قوى لما أرجع الأفيكى فى
انتظارى!»

إذن ، فلقد كان يعرف كل شىء ، حاولت أن تقول شيئاً ،
أن تدافع عن كيانه الذى ذاب فى كيانه ، لكنها لم تستطع ،
وكان هو يسألها :

«انتى ليه بتنتظرينى بالليل يا ليلى !»

ووجدت نفسها تقول : «علشان أطمئن أن مغيث معاك

واحدة ثانية !»



قد يدفع الانسان نصف ما تبقى له من عمر ، لتعود له بعد كل تلك السنوات ، لحظة من تلك اللحظات التي لايعرفها العمر الا وهو في قمة ربيعہ ... طريق ابي قير ، وصفارات الانذار ، والقلق عليه من الغارات ، والنظارة المعظمة التي اشترتها خصيصا من أجله ، الحب ، الحب ، الحب فى أكمل صوره . الرجل البالغ المجرب وهو يتهاوى مع الأيام ليقع هو الآخر في الحب ، قاوم لكنه لم يفلح ، كان الشهر قد انقضى ، وليلى عادت إلى القاهرة ودخلت الاستوديو لتلعب نفس الدور الذى لعبته سارة برنار ، وجريتا جاريو ، وروز اليوسف ، نور الفتاة التى تضحي بحياتها وحبها من أجل حبيبها ، لكنها كانت تراه كل يوم ، وكان يراها كل يوم ، ولا يكفان عن الحديث فى التليفون ... وكانت ليلى - أيضا - قد انضمت إلى النادى الذى تتردد عليه اسرته الارستقراطية ، وكانت قد بدأت فى تنفيذ خطة رسمها معا ، لتتعرف بالعائلة ... ذلك انهما قررا الزواج .



قبل أن ينتهى تصوير فيلم «ليلى» ، كان كل شئ يبدو بهيجا ، مستقرا ... كان الدخل يرتفع والأسرة تجد حاجتها تماما . وكانت ليلى تحب وتعاهدت على الزواج ... كل شئء دان الآن ليديها ... كانت سعيدة دائما ، مثلما كانت سعيدة

في ذلك الصباح وهي تستيقظ من نومها نشطة فرحة ، ومنذ أيام فقط كانت سعادتها قد بلغت الذروة ، أن حبيب القلب رفض الانتقال إلى سان فرانسيسكو عندما رشحته وزارة الخارجية لمنصب هناك ، اعتذر ليبقى بجانبها ... كان عليها - في ذلك الصباح - أن تذهب إلى الاستوديو لتصوير بضعة مشاهد لكنها ما كانت تنتهي من الافطار وتستعد للخروج ، حتى دق التليفون ، واعتذروا لها في الاستوديو ، فلقد تأجل التصوير .

جنت ليلي بالفرحة ، أنها تستطيع أن تراه إذن هروا خلفها الست جميلة وهي تقول : «ما تخليكي في البيت يا ليلي علشان ترتاحي ا» ... لكن ليلي صاحت : «أنا رايحة النادي» ثم عادت فقالت : «لا أنا حاروح لنوال» ..

عند نوال تستطيع ليلي أن تطلبه في الوزارة ، وتستطيع أن تراه ، غادرت باب البيت إلى سيارتها الشيفورلية الجديدة، جلست خلف عجلة القيادة ، وانطلقت في شوارع مصر الجديدة .

ولم ترفع ليلي يدها عن زر الجرس ، وعرفت نوال أنها ليلي فهروا لتفتح لها الباب ، خطت ليلي خطوة داخل البيت فدق جرس التليفون ، مدت يدها وهي تتقافز بالسعادة ووضعت السماعة فوق أذنها ، قالت : «ألو» ، فجاءها صوت أمها

متها لكا: إلحقينى يا ليلى!

ولثوان خاطفة تجمد كل شيء وتوقفت الحياة ، همست
«ماما!»، وجاء صوت الام مضعضعا بالأمها : إلحقينى ... انا
تع ... بانه ! ،

ألقت ليلى بالسמاعة وانطلقت إلى الشارع كالمجنونة ،
اندفعت بها السيارة فى الشوارع بأقصى سرعة ، كل شيء
يتطاير من حولها ، البيوت والناس والجدران والارض ،
وصوت أمها كان يودعها عند الباب منذ دقائق :
لازم تتغدى معانا ، حاعمل لك كفتة ! ... وصوان مقام ،
وناس يعزّون !!

رؤيا ... خيال .. حلم ... أى تفسير ممكن ، كل ما هنالك
أنها رأت الصوان والمعزين قبل أن تصل إلى البيت ، وتصعد
درجاته عدوا ، واقتحمت البيت لترى أمها متقطعة الانفاس ،
تمسك صدرها بيدهاتئن حيناً ثم تصرخ ، وليلى كالمجنونة ،
الكل حائر ، يطلبون طبييبا ، ثم يطلبون الاسعاف ولكن
الجسد كان يتهاوى ، والأنفاس تتقطع وكان آخر ما همست به
الأم :

«ليلى .. خلى بالك من إخوانك»
قالت هذا ، ثم كف القلب عن الخفقان .



الفصل العاشر

غادة الكاميليا على مذبح العائلة



ماتت الست جميلة ، وتركت ليلي لتواجه مسئولية العائلة
كاملة ... كنت الأم حتى ذلك الصباح الذى لفظت فيه أنفاسها
الأخيرة بين أيدي ابنتها ، هى كل شئ فى البيت ، هى
المسئولة عن الكبار والصغار معا ، عن مصروفات المدارس
والملابس وتدبير الامور ، ولقد حلت «طنط مريم» - أخت الست
جميلة - محل الأم فى البيت، ولا تزال حتى اليوم ، وحلت ليلي
محل الأم فى تدبير الامور، وأصبح عليها أن تواجه الواقع
بمفردها ... ذلك أن زكى مراد كان قد تقاعد تماما ، وأصبح
حتى لا يصاحب ابنته إلى الاستوديو والحفلات، كان يزورها
بين الحين والحين إذا ما كان أحد المشتركين فى الفيلم صديقا
له ، أما غير ذلك ، فلقد تحولت ليلي إلى أب وأم لكل فرد فى
الأسرة الكبيرة .

مرت أيام الحزن ، وغرقت ليلي فى العمل والحب معا ...
أكملت فيلم «ليلى» وليس لها سوى حبيبها الارستقراطى، ثم
نوال صديقة العمر ، وشقيقتها ملك ... وأبلة بثينة ، شخصيات
أخذت على عاتقها أن تقف بجوار النجمة التى كانت قد

أصبحت ذائعة الصيت ، لكن الحبيب كان دون الجميع -
مصدر السعادة الحقيقي و طاقة الامل تشرق على المستقبل ،
وكلما مرت الأيام ازداد الحب بينهما اشتعالا ، وكلما نجحت
الأفلام أصبح رباطهما أمرا لا مفر منه .

فعرض فيلم ليلي ...

عرض في سينما كوزمو ، وأمامه ... على الرصيف المقابل
في نفس الشارع ، كان يعرض فيلم رصاصية في القلب الذي
لعبت فيه راقية ابراهيم دور البطولة أمام محمد عبد الوهاب ،
كان التنافس شديداً ، والاقبال على الفيلمين أشد ... وكان
محمد كريم - حتى ذلك الوقت - غير مقتنع بليلى كممثلة ،
ريما كانت - من وجهة نظره - مطربة محبوبة ، لكنها كممثلة
لم تكن ترقى إلى تقديره أبداً ... ولقد نجح فيلم رصاصية في
القلب نجاحاً أمتد إلى أسابيع عديدة لكن عرض فيلم ليلي ،
أمتد إلى ستة أشهر كاملة .

و ذات يوم دق جرس التليفون ، وكان المتحدث هو محمد
عبد الوهاب ، وكان الفتى الاخضر العود قد أصبح رجلاً
أزدادت خبرته وحنكته وشهرته ، وكان يعرض على ليلي، ومعه
محمد كريم هذه المرة ، أن تلعب بطولة فيلمه القادم ... وافقت
ليلى ، وطلبت خمسة عشر ألف جنيه أجراً لها ؟!

كان المبلغ خرافيا ومهولا ، وحاول عبد الوهاب أن يتفق مع ليلي على أجر معقول ، لكنها أصرت على موقفها ، ولم تتنازل عن قرش واحد ... و ... وفشلت الصفقة تماما ... كما فشل حبها الاول وتحطم على صخرة الواجب والتقاليد ورومانتيكية هذا العصر الغريب .

كان حبها قد ذاع أمره ، ولم يعد الحبيب الدبلوماسي يخفى على عائلته الارستقراطية ذلك الغرام المشبوب ، وشهدت مناطق القاهرة الخلوية تلك النزهات بالسيارة ، حيث كانت ليلي تفعل ما تفعله فى الأفلام تماما ، كان الحبيب يقود السيارة فى طريق المعادى حيث ظلال الاشجار تطل من جانبي الطريق ، وفى طريق الهرم حيث الطبيعة توحى بالهدوء والسكينة ، وكانت ليلي تغنى كل أغانيها ، وتحب بكل ما فى قلبها ، وتعشق ، وتحلم بالعش الذهبى.

ثم قرر الحبيب أن يعلن رغبته فى الزواج منها ، واجتمعت العائلة عن بكرة أبيها تناقش الامر ، الام والاخوة والاخوات ، ولم يطل النقاش طويلا ، كانت ليلي قد تعرفت بهم جميعا ، وكانوا قد تعرفوا بها فردا فردا ، ولم يكن هناك ما يمنع من إتمام زواج ابن العز والحسب والنسب والأصل ، من نجمة طبقت شهرتها - لا مصر وحدها - بل العالم العربى كله ...

وصدر قرار العائلة بالموافقة ، وأعلنت الأم رضاها بشرط واحد ... أن تعتزل ليلي الفن نهائيا !

كانت ثلاث سنوات قد مرت منذ ألتقت به ليلي لأول مرة في أحد شوارع الاسكندرية الجانبية ، وكان الحب قد تحول من مجرد نزوة فتاة جميلة ومطربة مشهورة إلى شيء أعمق ، إلى ارتباط حقيقي ... وكانت العقبات الاجتماعية قد ذلت ، لم يكن يمضى يوم - طوال - دون أن يلتقى فيه الحبيان أو - على الأقل - يتحدثان بالتليفون ، وكانت ليلي سعيدة بحبها ، وعندما زف إليها الحبيب خبر موافقة العائلة كان هو الآخر سعيدا ، يكاد يطير من الفرح ، وتظاهرت ليلي هي الأخرى بالفرح ، قد تكونت أحست بالفرح فعلا ، لكن شيئا هائلا كان يقف أمام هذه السعادة ، قرارا كان عليها وحدها أن تأخذه .

ومرت الأيام ، أيام قليلة لاتتعدى أسبوعا أو أسبوعين ، وكانت ليلي تفكر ، أيهما تفضل ، سعادتها ، أم عائلتها !

كانت العائلة - كلها - تعتمد على ليلي اعتمادا كاملا ، لم يكن هناك مورد أو دخل أو إيراد ، وكان على ليلي أن تختار بين سعادتها أو عائلتها ... واجتمعت الصديقات من حولها ، ورحن يرددن على أذننها أنها فعلت كل ماتستطيع ، وأنها قامت بالواجب ، لكنهن يتحدثن إلى أذن صماء ، فلقد كانت ليلي تقرر ، وهي مترددة ، أن تختار العائلة .

حتى كان يوم التقى فيه الحبيبان في السيارة كما هي العادة ، كان الرجل سعيدا لا يعلم بالصراع الذي ينشب أظافره في صدر حبيبته ، وقفت بهما السيارة أمام محل «مونتر» بمصر الجديدة ، وكانت هي قد قررت أن تعلن موقفها في ذلك اليوم ، قررت هذا في نفس الوقت الذي كان الرجل فيه قد بدأ يعد العدة للزواج فعلا ، وفي ذلك اليوم بدت وكان قناعا قد أسدل فوق وجهها ، سألها في حنان : «مالك يا ليلي ١٩ »

فردت عليه : «أنا عاوزه أقول لك حاجة أنت مش منتظرها»

ولم يكن هو ينتظر مثل الكلام الذي قالته ليلي : قالت : «أنا مش حاقدر أعتزل الفن ٩٩ » ... هكذا ببساطة وبوضوح ومراحة وفي خط مستقيم أعلنت عليه قرارها ، وكانت صدمته مروعة ، ظل لدقائق كمن ضرب على رأسه لا يعرف ماذا يقول أو يفعل ... لقد بذل جهدا خارقا حتى يحمل العائلة على الموافقة ، وزف الخبر إلى ليلي فطارت معه بالسعادة والفرح معا ، ومضت الأيام وأعلن الخبر وبدأ يستعد لتأنيث مسكنه ... ثم ها هي ذي ليلي ترفض ، فجأة وبدون مقدمات !! «ما أقدرش أتخلي عن العيلة»

كأنه مشاهد سينمائي لفيلم من أفلام تلك الأيام ، أو كأنها
تعيد تمثيل دورها في فيلم غادة الكاميليا مع بعض التحوير ،
لا فرق على الإطلاق بين الواقع والتمثيل ... يكاد الأمر في تلك
الأيام يختلط وخطوات الحياة تمتزج ... وصوت الحبيب يأتيها
مرتجفا :

«أنا عارف أنك نبيلة يا ليلي ، بس مش ممكن تضحي
بنفسك بالشكل ده !!»

ولقد قالت أبله بثينة نفس الكلام طوال الأيام الماضية دون
جلوى .

«أنا مرتبى كذا وأملاكى كذا وبخلى كذا ... أنا تحت
أمرك ١٩» وهل كان من المعقول أن تتزوج رجلا ينفق على
عائلتها ١٩

«ليلي أنا»

قاطعته :

«أنا أسفة»

كان قرارا نهائيا وحاسما ، وأسدل في مغرب ذلك اليوم
أمام محل مونترو الستار على قصة حب دامت ثلاث سنوات ،
وافترق الصبيان ، وظلت ليلي مراد تتلقى - من بعد ذلك اليوم

وعلى أمتداد العمر - باقة من الورود فى كل عيد ميلاد لها ،
كان الحبيب يرسل هذه الباقة بانتظام لسنوات تزيد على
العشرين ، ثم انقطعت هذه الباقة منذ ثمان سنوات فقط ،
وعلمت ليلى بانقطاع الورود فى عيد ميلادها أن حبيبها قد
مات.

و ... و ...

ولقد مات الرجل أعزب ... دون زواج ٩١

تبدو قصص الحب فى حياة ليلى مراد شديدة الشبه
بأغانيها ... هى كثيرة ومتنوعة لكنها جميعا تتميز بأنها تعزف
لحنا واحدا وأسلوبا واحدا ، أغرب ما فيه ، انه لا يصيبك أبدا
بالملل !!

نجحت قصة غادة الكاميليا التى لعبتها ليلى مراد أمام
ممثل شاب وسيم اسمه «حسين صدقى» وكان حسين صدقى
فى تلك الأيام نموذجا شديدا الدقة لشباب من الطبقة المتوسطة
الفقيرة ، ذلك النموذج الذى يتسلح دائما بالفضيلة فى
مواجهة ظروف الحياة القاسية ... وكان أنور وجدى - فى تلك
الأيام بالتحديد - يمثل نموذجا شديدا الاختلاف ، كان يلعب
الأدوار الثانية فى الأفلام وكان يمثل دور الشاب القهلوى -
الشرير أحيانا - الخفيف الظل ابن البلد القادر على حلب
الهواء نقودا .

نجحت قصة غادة الكاميليا فدخلت ليلي مراد إلى الاستوديو لتلعب قصة روميو وجولييت ، لقد اختاروا للقصة عصرا من العصور العربية ذات الملابس الزاهية حتى تتفق مع مسرحية شكسبير ، وكانت ليلي ستلعب دور جولييت ، أمام مطرب مشهور هو ابراهيم حمودة .

وفي أثناء تصوير الفيلم الذى لم ينجح ذلك النجاح الذى كان منتظرا له ، وكانت ليلي تجلس ذات صباح في غرفة الماكياج ، جاء ها من يخبرها بأن «أنور وجدي» فى الاستديو ، وأنه جاء خصيصا ليقابلها .

كانت ليلي تعرف أنور ، لكنها لم تكن قد التقت به من قبل ، وعندما دخل عليها الغرفة لم يحاول - أبدا - أن يلف أو يدور ، بدأ لها صريحا وعمليا إلى أقصى الحدود ولقد وضع كل ما يملك من مال - مع مجموعة من الشركاء - لإنتاج فيلم يلعب بطولته أمامها ، ويخرجه كمال سليم .

قالت ليلي : بس أنا أجرى كبير جدا ، قال : «أنا حطيت كل فلوسى فى الفيلم ده ، ومش عاوز غير ليلي مراد»
قالت : «أنا بأخد خمستاشر ألف جنيه» .
قال : «أنا بأبدأ حياتى ، وأنتى لازم تساعدينى»

رغم كل ما فى حياة أنور وجدى من فهلوة كان معها ، فى هذا اللقاء رجل أعمال محدد المعالم والهدف ، وفى تلك الأيام لم يكن نجما يتفاوض مع مطربة ناشئة ، لم يكن أكبر من الملك نفسه وقد عرفت ليلى كيف تروضه ... كان أنور نوعية أخرى من الرجال ، كان فنانا مكافحا طموحا شديد الحماس لمستقبله شديد الايمان به ، وكان يعرف من هى ليلى مراد !!

ولقد كانت ليلى فى تلك الأيام لا تزال تعاني من فشلها فى قصة حبها الأول ، رغم مرور عام ونصف عام على لقائها الأخير بذلك الحبيب الارستقراطى المجهول ، تعاني من قصة كانت تتردد فى الأوساط الفنية همسا ، ثم ترددت علنا ، وصلت إلى أذنيها ... قصة فنان كهل وفتاة صغيرة السن ... وكان هذا الكهل ، هوزكى مراد !!

فى تلك الأيام لم تكن ليلى تؤمن بالحب ، كان يعذبها أشد العذاب أن ينسى أبوها امرأة عاشت حياتها من أجله هى الست جميلة ، لكنها لم تفكر أبدا فى أن تفتاحه فى الأمر ، كان الرجل غارقا لشوشته فى قصة حبه الجديد ، يتشبث بأخر رمق تمنحه الحياة لقدرة الإنسان ، وكانت تعيش قصص الحب بخفة ، تلهو بها وتلعب ، فعلت ذلك يوم ودعت حبيبها الوداع الأخير ... فعلت ذلك يوم وجدت الملك فاروق يقف فى

شرفة غرفتها في عز الليل ، أثناء إحدى الغارات الجوية والظلام دامس ، فيقول لها أنه يريد أن تحتل قصة شاب مجهول مكان الصدرة في ذكريات ليلي مراد وفي عمرها ، وتمثل قصة علاقتها بالملك فاروق جانبا ثانويا يبدو في الحياة كالظل الباهت .

دخل أنور وجدى حياة ليلي مراد فصنع معها قصة من أشهر قصص الحب التي عرفت في مصر في النصف الأول من القرن العشرين ، ولقد كانت قصص الحب في ذلك الزمان تملأ الأذان وأعمدة الجرائد والمجلات كانت قصصا عنيفة وصل بعضها إلى حد إطلاق الرصاص ومحاولات الانتحار ... وانتزع أنور ليلي من الفراغ الذي كانت تعيشه - رغم أنها كانت تلتقى بالملك فاروق كل يوم - ليملا حياتها تماما ... ولتبدأ قصة من أغرب وأعذب قصص الحب في ذلك الزمان .



الفصل الحادى عشر

مولانا عاوز يسمعك لوحدك



كانت تلك السنوات التى عاشتها ليلى مراد مع أنور
وجدى، هى ذروة الحياة تماما ... وعندما التقت ليلى بأنور
لأول مرة ، لم تكن هى غريبة عليه ، كان يعرفها تماما كواحدة
من ألمع فتيات الشاشة فى تلك الايام ، إن لم تكن ألمهن
جميعا ، وأكثرهن شهرة . ولم يكن هو غريبا عليها ، كانت
تعرفه بالاسم فقط ، تسمع عنه حكاياته العصامية وكفاحه
ودمه الخفيف وقدرته الفذة على اكتساب الأصدقاء ... ولم يكن
من السهل أن تقع ليلى فى حب أنور وجدى بكل التركيبة
النفسية التى صنعت منها شخصيتها ، كانت ليلى قد حققت
كل أحلام الطفولة والصبيا ، وكانت هذه الأحلام قد دانت لها
الآن تماما ، وأصبحت ليلى تملك ما لا يقيها الخوف من الفقر
والمستقبل ، وحتى نهاية العمر ، وكانت العائلة قد استقرت
وراح كل فرد فيها يبحث لنفسه عن طريق ، وكان زكى مراد
قد قنع بالجلوس فى البيت ، ومعاقرة الخمر بين الحين والحين،
وزيارة الأصدقاء ومغازلة الفتيات الصغيرات السن ... كل
شئ - الآن - أصبح ملكا لها ... حتى الطبقة التى طالما

بهرتها منذ أيام الحرمان الأولى ، ووداع مدرسة نوتردام دى
زابوتر، كانت هذه الطبقة قد دانت هى الأخرى لها ، ويوم
طلب منها حبيبها الأول أن تتزوجه ، ويوم وافقت العائلة
العريقة ذات الأرض والاسم والحسب والنسب ، ويوم رفضت
ليلى أن تعتزل الغناء ، ورفضت بالتالى حبيبها ، ارتاحت من
كل صراعات نفسها، كانت قد انتصرت وسكنت وهدأت ، ولم
يعد أمامها إلا أن تهتم بالمستقبل والعمل !

هكذا كانت ليلى يوم التقت بأثور وجدى ، كانت قد
أصبحت - أيضا - واحدة من شلة الملك فاروق المفضلة ،
وكان الملك قد أصبح صديقها ، لم تقع فى حبه ، لأنها دائما
كانت تعرف من يكون ومن تكون ، ولأن الحب لم يعد يبهرها ،
لم يعد شيئا يخفق له قلبها وتلتهب من أجله عواطفها نوعا من
التسلية ، وتدريت على ترويض الرجال أيا كانوا وأيا كانت
أسمائهم أو مراكزهم ، بل أصبح الحب ، لكثرة ما عرضت
عليها القلوب ، شيئا يبعث على السأم !!

فمن هو أثور وجدى ؟

من هو هذا الشاب الذى استطاع أن يبعث بالحياة إلى
أمواج القلب الراكدة من جديد .

من هو هذا الفنان - الصاعد وقتها - الذى صنع مع أشهر فيديت فى عصرها ، واحدة من أشهر قصص الحب التى عرفها هذا العصر .

قبل هذا وذاك .. متى جاءها أنور وجدى والتقى بها وأحبها ؟ ... متى ؟

يوم جاءها أنور وجدى فى الاستوديو وهى جالسة فى غرفة الماكياج ، كانت هى فى عز علاقتها بالملك فاروق .. وكانت ليلى قد تعرفت بفاروق فى شهر من شهور الصيف بالاسكندرية ، حيث كان الشاطئ يموج بالأحداث السياسية والغرامية على السواء ... وكانت ليلى تنزل فندقا شهيرا يطل على البحر ، عندما دق باب غرفتها ذات مساء مدير الفندق اليونانى الأصل ، لينحنى أمامها فى احترام شديد ، ويخبرها أن رجلين من رجال السراى يريدان رؤيتها !

كانت هذه هى البداية التى لم تهز فى رأس ليلى شعرة واحدة، كانت تعلم من هو فاروق ، وكانت تعلم علاقات فاروق فى تلك الأيام أثناء الحرب العالمية الثانية ... وقد اجتاحتها الفرحة وقتئذ وهى تبدل ملابسها استعدادا للقاء رجلى القصر فى بهو الفندق ، وهبطت السلم إلى البهو فى بطء وهنوء لتلتقى بالدكتور يوسف رشاد وبوالى .. وكان الاثنان يطلبان

منها - باسم الملك - أن تحيي حفلا فى سراى رأس التين بعد بضعة أيام ..

ولقد رحبت ليلى ولم تكن لتستطيع إلا أن ترحب ، طلبت منهما تحديد الموعد حتى تستطيع أن تتفق مع الفرقة الموسيقية لكنهما قالوا :

«بلاش فرقة ، مولانا عاوز يسمعك لوحدك» .

ولم تخف ليلى ، ولم ترتج .. ها هو ذا القدر يقودها إلى قمة المجتمع دون أن تبذل من أجل هذه القمة أى جهد ... وكان عليها أن تنتظر يومين حتى يأتيها الخبر بالتليفون :

«الحفلة حا تتعمل النهاردة يا مدموازيل ليلى :

«طيب .. آجى ازاي ؟»

«إحنا حانيجى ناخذك الساعة ثمانية!»

وفى الموعد تماما ، كانت ليلى قد ارتدت أغلى ما تملك من ملابس وجواهر ، كانت فى قمة بهائها وحسنها وهى تركب إحدى سيارات القصور الملكية ، فى طريقها الى قصر رأس التين «العامر» بالملك وحاشيته الذين كانوا فى مساء ذلك اليوم، فى انتظارها .

وعندما خطت ليلى داخل أسوار القصر الشاهقة لم تأخذ عينها تحف ولا رياش ولا أبهة ... كان كل ما يعينها أن ترى

الملك والملكة ... وفى تلك الايام لم يكن الخلاف بين فاروق وفريدة قد بلغ هذا الحد العلنى الذى تتداوله الألسنة ... قابوها عبر الابهاء والممرات إلى قاعة فسيحة هائلة ، تتدلى من سقفها الثريات وتغطى أرضها السجاجيد ... وكان الملك هناك ، لكن الملكة لم تكن هناك .

ووسط الجميع جلست لىلى ، جلست مرتبكة لا تدرى كيف تتصرف ولا ماذا تقول وسط هذه الابهة ، وأمام أميرة من أجمل أميرات تلك العائلة المخيفة ، ولقد بهرت الأميرة فاطمة طوسون عينى لىلى فى تلك الليلة ، لكن الذى لوى عنقها حقا ، كان أحمد حسنين باشا .

استطاع أحمد حسنين منذ اللحظة الأولى أن يبدد الارتباك ويزيل التردد والاحجام ، كان رقيقا مثل جنثلمان ، تقرب اليها ببساطة وبلا مبالغة ، تحدث معها عن أغنياتها وأغانيها حديث السميع المتتبع ، وعندما حان الوقت ، طلب منها أن تغنى له أغنية: «يا ريتنى أنسى الحب يا ريت ا» .

وغنت لىلى ، ومع الغناء استطاعت أن تعود إلى طبيعتها ، وأن ترتدى عينيها الفاحصتين من جديد ، انسأب منها اللحن بلا موسيقى ، بلا فرقة ، وتردد صوتها فى أبهاء قصر رأس التين تردد الجدران الشامخة صداه ... وعندما انتهت الأغنية،

وهمست الاكف بذلك التصفيق الرقيق ، طلبها فاروق لتجلس بجواره .

وما أن جلست ليلى بجوار الملك ، وبدأت تحدثه ويحدثها ، حتى هوت كلمة «الملك» من حائق إلى الأرض ... هكذا وبلا مقدمات فلم يكن فيه من الملك إلا اللقب فقط ، وكان حديثهما يدور حول المال ، كان الملك يسألها أن كانت قد جمعت ثروة أم لا ... وكان يحضها على أن تجمع ثروة !!

فى تلك الليلة ، طلب منها فاروق أن تغنى له أحد الأنوار القديمة فغنت ... غنت وغنت وقد زالت عنها كل رهبة ، وظلت ليلى تغنى فى تلك الليلة ، حتى الصباح ...

فى صباح اليوم التالى استيقظت ليلى من النوم وكأنها لم تذهب إلى السراى ، ولم تقابل الملك ولم تغن فى قصر رأس التين ... ولقد بدأ لها الامر وهى فى القصر عاديا وبسيطا ومن الممكن حدوثه ... أما وقد عادت إلى غرفتها ، ونامت واستيقظت ، فلقد راحت تتساءل : أكان حلم أم حقيقة .

ولم يطل تردد ليلى ، فهى لم تغادر فراشها فى ذلك اليوم بطوله ، ظلت فى غرفتها لا تبحر لها وهى تفكر فى كل ما حدث .. ومع المساء جاعتها نوال ، وجلست صديقة العمر بجوارها فوق الفراش تستمتع لمغامرة الأمس غير مصدقة ، كانت ليلى

تحكى لنوال كل شئ ، كانت تحكى لها كيف لم يجذب فاروق نظرها ، وكيف لوى أحمد حسنين - ذلك الرجل المحنك - عنقها وفرش لها طريق الحديث ببساط أحمدى ... وعندما دقت صفارة الإنذار أطفأت الفتاتان النور وظلتا جالستين فى الظلام تحكيان وتضحكان ... كانت غرف الفندق الذى تنزل فيه تفتح جميعها على شرفة واسعة كبيرة ، وفى هذه الشرفة كان الظلام معتما ، وكانت نوال تكذب ليلى وتتهمها بتلفيق الحكاية عندما أضاء ظلام الغرفة نور توهج لثوان ثم انطفأ .

«إيه ده ١٩»

انتفضت ليلى - بقميص النوم - فرزة .. كانت تعلم أن للشرفة سلما يؤدي إلى بهو الفندق ... وعاد النور إلى التوهج مرة أخرى ... فصاحت ليلى وهى تقترب من الشرفة :

«مين ١٩»

فجاءها صوت فاروق عبر الظلام أجش يقول :

«أنا يا لى ١١»

وكادت ليلى تضحك عندما توهج النور للمرة الثالثة ليضى وجه الملك ، ذلك أن فاروق كان ينطق اسمها بطريقة غريبة ، وانكمشت نوال فى مكانها لا تبرحه ، وهمست ليلى فى ترحاب:

«أفندم يا مولانا !»

وكان الملك يدعوها لتلق به فى الشرفة السفلى ، حيث كانت الشلة مجتمعة .. ووافقت ليلى ، ومضى الملك ... وبدلت ليلى ملابسها وهبطت لتجد يوسف رشاد وحرمه ، وأحمد حسنين ، والملك .

فى تلك الليلة ، غنت ليلى بصوت خافت عزفت لها أمواج البحر فى ظلام الليل وانساب صوتها مع السكون ... غنت ليلى فى تلك الليلة كما غنت فى ليال كثيرة أخرى ، وأصبح لقاؤها بالملك ، كل ليلة تقريبا ، برنامجا يوميا ... كانت تسهر معهم حتى مشارف الفجر ، وما أن تعود إلى غرفتها ، حتى يذق التليفون ، ويأتيها صوت أحمد حسنين عبر الأسلاك ، ليبدأ معها حديثا يستمر حتى مطلع النهار .

التقت ليلى بآنور وجدى وقد أصبح أحمد حسنين صديقا حميما ومنافسا خطيرا لفاروق ... التقت بهذا الشاب «الحرك» وقد خبت أحلامها فى الحب تماما وقد تحولت خبرتها مع الأيام إلى مخالب ، وأحلامها تحولت إلى واقع شديد الوضوح ، فهل كان هذا كله ، تمهيدا لأن تقع ليلى - لأول مرة - فى حب واع ، واقعى ؟

كان أنور - حتى ذلك الوقت - يلعب الأبنوار الثانية فى الأفلام، وكان قد تخصص فى أنوار الشاب الفاسد الشرير ، وقد كان من المحتمل أن تظل هذه الصفة لاصقة به إلى الأبد لولا طموحه هذا الذى دفعه إلى التفكير فى الانتاج ، ثم المغامرة بكل ما يملك لانتاج فيلم يخرج به كمال سليم .

وعندما جاء أنور وحدى لأول مرة لمقابلة ليلى وعرض عليها أن تلعب بطولة فيلمه الأول ، ظنت ليلى أن الأمر لا يعدو أن يكون محاولة من هذا الممثل الشاب ، جاء أنور ومضى ولم يترك فى ليلى أثرا ما ، ونسيت هى بعد أن مضى كل شئ . لكن الدهشة اجتاحتها عندما عاد إليها أنور بعد أربعة أيام ، وكانت قد سألتها أن يعطيها مهلة للتفكير ، عاد أنور ليسألها عن قرارها النهائى ، والتفتت اليه ليلى قائلة :

«أستاذ أنور ... أنت جد فعلا فى موضوع الفيلم ده ١٩»

وانتبه أنور - فى الحال - إلى مخاوفها ، فصاح على الفور :

«مدموازيل ليلى ... أنا معايا شركاء» .

لم يكن يخفى عليه أن اسمه فى عالم الانتاج والمال ليس كبيرا ولا لامعاً ولا موثقاً به ، وكانت ليلى قد أخبرتة أن أجرها خمسة عشر ألف جنيه ، وهى تعود فتسأله :

«حاتدينى كام ا» .

قال :

«اثنا عشر ألفا ا»

نظرت إليه ليلى طويلا ، كان يتحدث فى حرارة ، قال لها :
إنه وضع تحويشة العمر فى هذا الفيلم ، قال: إنه يفامر
ليصنع لنفسه مستقبلا ، وأن شركاءه وافقوا على انتاج الفيلم
بشرط أن تكون هى بطلة ، وأن يكون كمال سليم هو مخرجه
... استمعت إليه ليلى ، واستشعرت الصدق فى حديثه .

كانت كلماته مليئة بالإخلاص الشديد والحرارة ... وكان
اسم الفيلم «ليلى بنت الفقراء» .

ووافقت ليلى .

كانت قصة الفيلم هى قصة كل فيلم مصرى فى تلك
الأيام، الشاب الغنى الذى يقع فى حب فتاة فقيرة ، ثم تحول
بينهما الحوائل الطبقيه ، ثم ينتهى الصراع بمورفين اللقاء بين
الحبيبين بعد أن يستندرا أكبر قدر من الدموع من عيون
المتفرجين .

وافقت ليلى ووقعت العقد بعد يومين وتسلمت العريون ...
كان أنور فى ذلك اليوم سعيدا مرحا ، رآته وهو يداعب عمال

الاستوديو والفنانين والفنيين ، كان من ذلك النوع الذى يعرف كيف يعامل الناس وكيف يكتسب حبهم وكيف يتكلم عقولهم ... وكانت ليلي تنظر إليه باسمعة ، هذا النوع جديد من الشباب لم تلتق به من قبل ، كان عمليا لا يتصنع ولا يحاور ولا يداور ... وعندما جاءها بعد يومين من توقيع العقد ، تهلت للقياء دون قصد: «أهلا استاذ أنور» .

لكن أنور لم يتהלل ، بدا حزينا مكفهر الملامح ... صافحها وجلس مهموما .
«خير يا استاذ أنور» .

كانت ليلي تجلس هذه المرة أيضا فى غرفة الماكياج ، وكان وجهها إلى المرأة تنظر إلى أنور من خلالها ، وكان أنور يجلس خلفها ، ينظر إليها هو الآخر فى المرأة يقطر وجهه بالآلم ... أن كمال سليم - مخرج الفيلم - اشتد عليه المرض ، وأصبح من المتعذر أن يدخل الاستوديو قبل مرور بضعة أشهر.

كان كمال سليم فى الحقيقة يحتضر فى تلك الأيام ، وقالت ليلي ببساطة :

«نأجل تصوير الفيلم ا» .

وانبعثت من عيني أنور نظرة غريبة ... نظرة يائسة تماما،
كان «محتاساً» ، فلقد دفع عريونا للاستوديو والممثلين
والفنانين والفنيين ... وكاد أنور وجدى يبكى وهو يحكى ليلى
كل شئ ، ازاح بيده كل ستار يفصله عنها ، كان لابد من
دخول الاستوديو باى ثمن ، وكان يريد أن يأخذ رأيها فى
المخرج الذى ترتاح إليه.

فى تلك اللحظة ، حدث شئ غريب ... وبالرغم من مرور
السنوات والأيام ، فإن ليلى مراد لم تستطع حتى الآن أن
تفسر ذلك الاحساس الغامر بالعطف الذى اجتاح مشاعرها
تماما نحوه، التفتت إليه ، واجهته وراحت تدقق النظر فى
شعره الفاحم ، فى ملامحه الدمشقية الوسيمة ، وبياض
بشرته الشديد ، وشحوبه ، وهمومه ... وتذكرت قصص عذابه
وكفاحه التى سمعت عنها الكثير قبل أن تراه ، وفى توسل قال
أنور :

«دبرينى .. أعمل إيه ١٩»

ووجدت ليلى نفسها تصيح فيه :

«قول لى يا استاذ أنور ... أنت ما تقدرش تخرج الفيلم

د ١٩»

كانت جملة عفوية ، غير مقصودة ، أصدرتها الطبيعة
الخفية في نفس الانسان ... لم تقصدها ليلي أو قصدها
فالامر سيان لانها لم تعرف كيف خرجت منها وكيف فاهت
بها وكيف وضعت اسمها وفنّها بين يدي ممثل للأدوار الثانية
... ولقد كانت هذه الجملة بالذات ، هي بداية الطريق إلى حياة
أخرى ، تختلف تماما عن كل ما مر ليلي ، وقصة أخرى ...
قصة تساوى عمرا بأكمله .



الفصل الثانی عشر

یارب تتزوجنی یا لیلی



أبدا .. لم تكن ليلى مراد تفكر فى الحب فى تلك الأيام ،
وحتى لو طرق الحب قلبها ، فلم يكن يخطر على بالها ، أو
تقبل ، أن يكون الحبيب فنانا !

كانت صورة الفنان فى ذهنها متعائلة فى رجل واحد ، هو
زكى مراد ... وكان زكى مراد - كما عرفت ليلى - رجلا لا
يوقفه شئ ولا يردعه شئ ، رجلا عذب امرأته مثلما لم تتعذب
امراة لفرط ما كانت الست جميلة تغار عليه ، وفرط احساسه
هو بالمرأة ... و ... وفى تلك الأيام التى إلتقت فيها ليلى مراد
بأنور وجدى ، كانت الست جميلة قد ماتت منذ زمن ليس
بالطويل ، وكانت حكاية حب جديدة لزكى مراد قد طرقت
أذنيها ، كان الرجل الكهل يودع فحولاته غارقا لشوشته فى
حب تلك الفتاة الصغيرة التى سمعت عنها ليلى كثيرا ، لكنها
لم ترها أبدا ، وإذا كانت ليلى تستطيع فى تلك الأيام أن تفتح
أبائها فى الأمر ، فإنها أنها لم تفعل ، كتبت كل ما تعرفه فى
نفسها وهى تتساءل : كيف يستطيع الإنسان أن ينسى
شريكة العمر بمثل هذه السهولة !؟

كانت ليلي رومانتيكية الحس ، تحيا فى عالمها الخاص نى
الألوان الزاهية ، تجربتها الوحيدة فى الحب ، حبيب يعرف
كيف يغازل وكيف يحب ، وكيف يصب فى الأذن ألفاظا مثل
عسل مركزا

ورغم إن أنور وجدى كان شابا وسيما خفيف الظل ترتى
تحت قدميه عشرات الفتيات ، ورغم أنه كان نجما من نجوم
السينما المحبوبين ، فإن هذا لم يلفت نظر ليلي إليه ، كان
الذى لفت نظرها إليه حقا ، إنه «شفيلى» !!

وكل الذين عرفوا أنور وجدى ، وكل الذين عاصروه
وصادقوه ، كانوا يعرفون عنه تلك الطاقة المذهلة التى لا تخف
ولا تكل حتى فى أشد أوقاته مرضا ومذابا ... وهكذا كان
أنور مع ليلي ، عمليا ، سريع الحركة ، سريع الخاطر ... ولم
تكن ليلي بلهاء يوم عرضت عليه أن يقوم هو باخراج فيلم
«ليلي بنت الفقراء» . فلقد أيقنت عندما جاءها بخبر اشتداد
المرض على كمال سليم ، أيقنت من حركاته ، من حديثه ، من
لهفته الشديدة ان ثمة شيئا يهدف إليه ... ولقد كان أنور
وجدى مكشوفاً للذين عرفوه . كان واضحا مثل كتاب مفتوح ،
وكان أيضا طيب القلب يستطيع أن يجمع حوله كل الناس على
اختلاف مشاربهم وطبائعهم ... وحتى تلك اللحظة ، لم تكن

ليلي ترى فى أنور سوى ذلك الجانب الشديد الطيبة فيه ،
وعندما قالت له «ليه ما تخرجشى أنت الفيلم ده» ، ذهل أنور،
ظل للحظات غير مصدق أن ما كان يهدف إليه ، وما كان
يستعد لخوض معركة من أجله سوف تحققه ليلي بمثل هذه
السرعة ... صاح :

«انتى بتقولى إيه ؟»

«ليه ما تخرجشى الفيلم أنت يا أستاذ أنور ١٩»
«أنا ١٩» .

«أيوه أنت ، ليه لا ١٩»

راح أنور يدور حول نفسه يخطب كفا بكف ...

«أنا أخرج ... وانتى ... انتى تقبلى ؟» .

«ليه لا ... أنت فنان ، ولك خبرة فى المسرح والسينما ،
والمخرج لازم يكون ممثل أولا ، الإخراج إحساس ... مش كده
والا إيه ١٩» .

«بس إنتى تقبلى ا»

«أنا قبلت أهه . أنا اللي بقول ا»

صاح أنور :

«باب السما انفتح ا»

وقالت ليلي :

«أتوكل على الله ا» .

وطار أنور وجدى من الفرع ، كان الحوار بينهما كالأحوار
بين قط وهار ، ومثلما كان أنور وجدى يمثل فى أفلامه التى
اشتهر بها كان يعيش حياته ، كان يكفى أن ينظر إلى
الإنسان ، أى إنسان ، تلك النظرة المتلهفة ، المتمسكة ،
المستضعفة ، حتى ينهار هذا الإنسان ويلبى لأنور كل طلباته
... ولقد كان شركاء أنور فى فيلمه الأول رجل أعمال معروف ،
وامرأة ثرية ... وعندما قالت ليلي ما قالت ، طار أنور إلى
شريكه يزف إليهما الخبر ... ولم يصدق رجل الأعمال ، فرفع
سماعة التليفون وطلب ليلي :

«إيه الحكاية ... صحيح انتى والمقتى على أن أنور يخرج
الفيلم!»

بذكاء شديد ردت عليه ليلي :

«أنا اللي طلبت منه كده ا» .

وبهذه المحادثة الصغيرة ، استطاعت ليلي أن تقدم لأنور
خدمة عظيمة فى حياته الفنية ... ذلك أن كل رأس مال أنور
وجدى الذى وضعه فى هذا الفيلم كان ثمانية آلاف جنيه ، وفى

تلك الايام التى وصل فيها الإنتاج السينمائى المصرى إلى ذروته ، وارتفعت فيها أجور النجوم والفنانين إلى مستويات خرافية ، كان هذا المبلغ لا يساوى شيئاً فى ميزانية الفيلم ، وكيف يساوى وأجر ليلى - وحدها - وصل إلى اثنى عشر ألف جنيه ١٩

بعد بضعة أيام ، دخلت ليلى مراد استوديو مصر مرة ثانية لتصوير الفيلم .

فى اليوم الأول للتصوير جاء وا بخروف - كما كانت العادة فى تلك الايام - وذبحوه ، ووزعوا لحمه على العمال ... غير أن شيئاً آخر لفت نظر ليلى ، ولوى عنقها تماماً ... كان هذا الشئ ، هو علاقة أنور وجدى بعمال الاستوديو ، بالفنانين ، بالفنيين ، ويكاد الأمر يصل إلى علاقته بحجر الاستوديو وأرضه ا.

منذ اللحظة الأولى كان الحماس مشتتاً من الجميع ، حماس كان مبعثه الوحيد تلك الروح التى سيطرت على الجميع ... كان أنور فى بداية الفيلم قلقاً شديداً القلق ، لكنه رغم القلق لم يتخل أبداً عن مرحه ، وحبه للجميع وهذره وصوته العالى وعصبيته وقلة أدبه .

وراحت ليلي ترقبه من بعيد ، قلبها مغلق ولا سييل إلى
فتحها خاصة إذا كان من أصبح يشاغل القلب فنانا ...
أحداث الفيلم خفيفة الظل ، وقصة الحب تنسج خيوطها على
مهل بين الفتاة الفقيرة والشاب الغنى ... ولو كان هذا الفيلم
قد صور قبل خمس سنوات لاختلف إحساس ليلي دون
شك . لكنها الآن لم تعد فقيرة ، كانت واثقة بنفسها وغنية ...
وفي الأيام الأولى كانت ليلي هي الأخرى مرتبكة ، كانت تشعر
أنها السبب في نهاية الأمر ، فهي التي شجعت ، غير أن
حيوية أنور امتصتها تماما فنسيت قلقها وارتباكها ، كانت
المشاهد الأولى لحارة في حى السيدة زينب . وكانت الحارة
التي بنيت في الاستوديو مزدحمة بعشرات الكومبارس ،
واستطاع أنور أن يسيطر على المجاميع بسهولة ، بالنكتة
أحيانا وبالقذف والسب أحيانا ... مضت الأيام وكان يوم
تعطلت فيه سيارة ليلي فجاءت إلى الاستوديو في تاكسى .
وفي تلك الأيام كانت السيارة شيئا عزيزا وثمينا ،
والذين يملكون السيارات قلة من القادرين ، وانتهى التصوير
يومها في التاسعة والنصف مساء ، وأرسلت ليلي من
يستدعى لها «تاكسى» يوصلها إلى مصر الجديدة ، وصاح
أنور :

«تاكسى ده إيه ؟ .. حاتروحى لوحدك ١٩»

«ودى فيها إيه ؟»

«لا يا سستى ، أنا أسف ، الدنيا ليل ، انتى حاتروحى

معايا ، أنا حاوصلك ا»

لم يكن أنور يرجو ، لم يكن يعرض الأمر برقة ، كان مقتحما واثقا هو الآخر بنفسه ... لكن ليلى ترددت ، كان خروج الفتاة - فى تلك الأيام أيضا - مع شاب فى سيارته ، حتى ولو كان الهدف أن يوصلها إلى البيت ، حدثا لاشك فيه ... لكن أنور لم يعر تردد ليلى أى اهتمام ، صاح بالماكيير وعزيزة مراد أن يركبا فى «شنطة» السيارة الخلفية ، كانت سيارة أنور من مقعدين فقط ، وفى الحقيقية الخلفية كان ثمة مقعدان آخران ركب فيهما ميتشو الماكيير ، وعزيزة اللبيسة ، التى أطلقت على نفسها اسم عزيزة مراد لفرط حبها لليلى ، ووجدت ليلى نفسها تركب بجوار أنور فى شارع الهرم ، كان هو متدفقا كعاداته لا يكف عن المزاح أو الحديث ... وكان كل الحديث يدور حول الفيلم .

فى ميدان الجيزة غادرت عزيزة مع ميتشو السيارة ، وانطلق أنور بليلى صوب مصر الجديدة ، طوال الطريق كانا

يتحدثان عن الفيلم ، عن الأحداث ، عن الشخصيات ... كان أنور يبدو ممتصا حتى آخر قطرة فى دمه ... ودخلت السيارة طريق مصر الجديدة ، وخفت حدة المرور والحركة ، وكان الليل جميلا ، والأشجار تصنع مع الجو لوحة أخاذة ... وفجأة ، صمت أنور . كف عن الحديث .

ولا تدري ليلى لماذا اضطريت فى تلك اللحظة ذلك أن صمت أنور لم يكن شيئا عاديا ، كان صموتا يحمل نثر رائحة جديدة ، وحياة جديدة ... همست ليلى :

«مالك .. سكت ليه ؟»

وصاح أنور :

«ياسلام لو العربية دى فضلت ماشية بينا على طول ...
لحد آخر الدنيا !»

قال هذا وإلتفت إليها ، فضحكت .

ضحكت ليلى وهى تشعر بالارتباك لأول مرة منذ زمن طويل ، ها هو ذا أنور يبدأ الغزل ولكن بأسلوب مختلف ، فهل تتركه ؟

«ياريت ... الواحد فعلا يحتاج يرتاح بعد الشغل !» .

وخفض أنور على مفتاح البنزين فانطلقت السيارة لكى

تجاوز البيت وتصعد إلى طريق المظلة ، كان الهدوء عميقا ،
وصوت السيارة يئز في جوف الليل ، وأنوارها تكشف الطريق
الخالي من البيوت ، وقال كل منهما كلمة ، وتناثرت منهما
الكلمات بلا هدف ، كانت تنوب في تلك السحابة التي ظللتها
فجأة ، وفي حنان ... همست ليلى :

«مش نرجع بقي ١٩»

فالتفت إليها أنور وقال :

«ياسلام يا ليلى لو اتجوزتك وعشت معاكي على طول ١٩»

. وصعقت ليلى ، فما هكذا يكون الغزل ، وعندما وقعت في
الحب لأول مرة لم يفتحها حبيبها في الزواج إلا بعد ثلاث
سنوات ، إن للحب أصولا ، وللغزل قواعد ... ولا بد أن يكون
أنور وجدى هذا مجنوننا ... لا بد .

أبدا لم يغازلها أنور من قبل ، أبدا لم يقل لها كلمة توحى
بأنه يحب ، طوال اليوم في الاستوديو وطوال الأيام
الماضية لم يبد منه شئ ينم حتى عن الذوق ... إنه لم يمتدح
تسريحة شعرها مرة ، ولا لفت نظره فستان جديد ، ولا
توقف أمام جمال الوجه ... ثم يأتى ليتمنى الزواج منها
فورا . وبلا مقدمات !

«ياہ ... مرة واحدة كده ۱۹»

كانت تسخر منه ، كانت فى دهشة من أمره ، كانت مرتبكة ...

«وفيهما إيه ... أهو ساعات ربنا يستجيب دعا الواحد ا»

قال هذا فى صوت خافت رقيق ، ثم انفجر فجأة تاركا عجلة القيادة ، رافعا يديه إلى السماء ، صائحا بأعلى صوته :
«يارب ... تتجوزينى يا ليلى ا»

قال هذا فانفجرت ليلى ضاحكة ، لم تملك إلا أن تضحك ، ولم تملك إلا أن تستشعر - وفى لذة شديدة - خفقات قلبها من جديد ... ها هو غاز يقتحمه بلا استئذان ، وها هما يضحكان سويا ، لكن كل منهما كان موقنا - رغم النكتة - أن الحديث كان جادا .

وقد كان .



الفصل الثالث عشر

أحمد سالم يظهر في الصورة



ما أن مضت بضعة أيام ، حتى كانت قصة الحب بين أنور
وجدى وإيلي مراد قد أصبحت حديث الوسط الفني كله . وإذا
كان أنور وجدى مكشوف الإحساس عارى العاطفة انفعاليا
وصديقا للجميع ، فلقد كان من الطبيعي جدا أن يلحظ
الجميع - جميع من فى الاستديو من فنانين وفنيين وعمال - أن
ثمة قصة تنمو بين بطلى الفيلم الشابين ... كانت ليلي قد
تركت نفسها للعواطف بحرس ، لكنها كانت تحسب العكازة
بدقة شديدة ... أغضبها نون شك أن أنور فاتحها فى الزواج
مباشرة ، نون مقدمات ، نون غزل ، نون نظرة ، لكن أنور ،
ومنذ صباح اليوم التالى ، بدأ يغازل ليلي ، وكان أول شئ
فعله ، أن أرسل إلى غرفتها فى الاستديو ، باقة رقيقة من
الورود ، فى اليوم التالى مباشرة تبذل أنور وجدى ، أصبح
إنسانا آخر ، أصبح رقيقا هائلا ، فقد عصبيته ، ازداد
مرحه ، واتسع صدره للأخطاء ... ومنذ الأسس وإيلي تفكر فى
الموضوع ، عندما عادت إلى البيت دخلت غرفتها وجاءتها

خالقتها مريم بالعشاء فى غرفة النوم ، أكلت ليلى وهى تفكر ،
دخلت تحت الأغطية وهى تفكر ، نامت وراحت تفكر .

كيف تصبح الحياة مع فنان ١٩

هل تعيد مأساة أمها ١٩

وفى الصباح ، وعندما دخلت غرفتها فى الاستديو ، وجدت
باقعة الورد ، وكانت عزيزة مراد - اللبيسة - فى انتظارها ...
وعندما كانت ليلى تبدل ملابسها وتستعد للوقوف أمام
الكاميرا أخبرت عزيزة بكل شئ ... لقد تعودت فى البيت أن
تصدر قرارا لا أن تأخذ رأيا ، كنت ليلى هى ربة البيت ،
الحكيمة ... وهى الآن تملك من المال ما يكفيها ويقى العائلة
فى المستقبل بعد أن أدت دورها ، وإذا كان الفن مهما لحياتها
فإن أنور لن يمنعها من الغناء والتمثيل ، لن يطالبها بالاعتزال
كما فعل حبيبها السابق ... وراحت عزيزة تصب فى أذنيها
كلمات التشجيع ... وفى البلاطوه بدأت قصة الحب تأخذ شكلا
عمليا ، راح كل منهما يتابع العمل فى دأب وحماس ، وامتد
حماسهما إلى كل من فى البلاطوه ، أصبحا يعملان فى اليوم
ست عشرة ساعة ... ينتهيان من التصوير ليشاهدوا المشاهد
التي صورت بالأمس فى صالة العرض بالاستديو ،
ويتناقشان ، ويتناقش معهما الجميع ... ثم يذهبان إلى قاعة

التسجيل لآداء بروفة على أغنية أو سماع لحن يوضع ...
تحولا إلى نحتين فتحول الاستديو كله إلى خلية لا تكف عن
العمل ... فى كل صباح يرسل لها أنور باقة الورد إلى
غرفتها ، وفى كل يوم أصبحت بينهما خناقات صامتة ، ذلك
أن أنور كان من النوع «البلاف» ، كان يستطيع أن يأخذ من
الراقصة أو الفنانة أقصى ما يمكن أثناء العمل ، حتى ولو
كان الثمن كلمة غزل ، أو فرصة لا تخفى على عين ليلي
الساهرة ، وإذا كان أنور فنانا ، فهو أيضا «شاطر» ، ومن
الممكن أن تصبح الحياة معه جميلة .

بالمنطق وحده أقبلت ليلي على حبها الجديد ، أعلنت الأمر
فى كل حركة وأصبحت تعامله كخطيبها ... ذهبت إلى البيت
ذات يوم وأخبرت أباهما بالأمر كله ، ورحب زكى مراد ، وزار
معها الاستديو فى اليوم التالى ... لم يكن هناك وقت للخروج
أو الفسح فلقد كان الفيلم يأخذ كل وقتها ، وعندما زارها أنور
ذات يوم فى البيت ، تم الأمر ببساطة شديدة - دون كلام أو
أخذ ورد - وعومل فى البيت على أنه خطيب ليلي ، وفى دقائق
كان أنور يستولى على إبراهيم ومنير بالذات ، لحس عقل الأب
بنكته وضحكه وخفة حركته ... لكنه أحب منير وإبراهيم حبا
شديدا ، فأحبهما أيضا ، وأخلصا له تماما ... ذات يوم

دعتها إحدى صديقاتها على فرح الخادمة ... كانت خادمة الصديقة قد تزوجت فأقامت لها السيدة فرحا عظيما في السيدة زينب ، وذهبت ليلي مع أنور إلى بيت الفرح ، وتجمع حولهما الناس ، وانطلق أنور في مداعبة السيدات والرجال على السواء ، كان المعازيم يجلسون في الدور الأول ، بينما الفرح مقام فوق السطوح . .

وسمعت ليلي دقات العوالم فانتقادت لها صعدت إلى السطوح ، واشتد فرح الناس وتزاحموا ليشاهدوها ... ثم غنت ليلي ، غنت على موسيقى العوالم ، ولما كان المفروض أنها تعيش الآن قصة حب ، فلقد انطلقت تغنى وتغنى حتى مطلع الفجر .

وقبل أن ينتهى تصوير الفيلم ، كانا قد تزوجا .

ولقد أحدث زواج ليلي من أنور وحدى في تلك الأيام ضجة شديدة في مصر ... رحبت به الصحف ونسجت حوله الحكايات كان أنور فتى وسيما خفيف الظل ، وكان محبوبا ، أما ليلي فكانت قد تحولت مع الأيام إلى نموذج الفتاة الأحلام لشباب مصر ، كانت دائما تمثل دور الفتاة الطيبة المرحلة التي تغنى دائما وفي تلك السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية كانت مصر تغلى ، كانت أحداث كوبرى عباس تلهب الوجدان

الشعبي ، والمظاهرات لا تكف والصراع الاجتماعي والسياسي يأخذ شكلا جادا ، كان الإحساس بالقهر عاتيا في صدور الناس ، وعندما عرض فيلم «ليلى بنت الفقراء» نجح نجاحا شديدا ، كانت قصة الفيلم تحكى حكاية حب بين فتاة فقيرة تسكن في حي السيدة زينب ، وضابط غنى ارسنقراطي والعقبات الاجتماعية والطبقية التي تقف في طريق حبهما ، تلك العقبات التي ينتصر الحب عليها في النهاية ... ومع قصة الحب بين ليلى وأنور وكل ما نسج حولها من قصص وأخبار ، ازدهمت الناس على دور السينما ...

وعلى الفور ، جلس أنور لينتج فيلما آخر ، لم يكن مترددا هذه المرة ، كان قد أصبح أكثر ثقة بنفسه ، واختار للفيلم الثانى نفس القصة ، فقط صنع البطل صحفيا فقيرا ، والبطلة ليلى بنت الأغنياء ... وكان هذا هو عنوان الفيلم الثانى ، الذى نجح أيضا ، لكن نجاحه لم يكن مثل نجاح الفيلم الأول .

ما أن مضت شهور حتى بدأت الخلافات بين أنور وليلى ، لكنها لم تكن خلافات عاطفية ..، ذلك أن الحقيقة واضحة كل الوضوح ، هى أن كلا منهما قد اقتنع تماما بالآخر ، ويجسوى حياتهما معا ، غير أن أنور كان أصمرا في معاملته المادية ، لم يكن بخيلا أبدا ، لكنه كان تاجرا ، وعندما أراد أن يعطيها

أجرا قليلا تشاجرا معا ... وقد كان هذا محتملا ، فقد كانا يسافران إلى أوربا ويشترى أنور الليلى فساتين بالوف الجنيهات ، كان خلفهما هذا محتملا ، لكنه لم يكن كذلك إذا ما جاء الليلى عرض من منتج آخر ، هنا كانت الحياة تتحول إلى جحيم .

إلى أن كان يوم جاءها فيه أحمد سالم ليعرض عليها بطولة فيلم «الماضى المجهول» .

عند أحمد سالم ، لابد لنا من وقفة ، ذلك أن أحمد سالم كان - عندما جاء إلى ليلى - خارجا من السجن بعد فضيحة بوت فى مصر وكتبت عنها الصحف شهورا طويلة ، كان أحمد سالم متهما فى القضية التى عرفت باسم قضية «الخوذات المزيفة» ... حقا كان أحمد «ابن نوات ، جنتلمان ، طموح ، مغامر ، شاب ، أنيق ، وسيم» . غير أنه فوق كل هذا كان مديرا لاستوديو مصر لسنوات تعرف فيها على السينما كفن وكصناعة ، ولقد كان من الممكن أن ينزوى أحمد سالم بعد خروجه من السجن ، فلقد كان هذا هو العرف السائد خاصة إذا كانت الفضيحة فضيحة حول الرشوة والغش ... لكنه خرج من السجن ليواجه كل الناس فى تحد ، خرج من السجن وقد قرر أن يتحول إلى منتج ومخرج ومؤلف وممثل .

وصنعت هذه الخطوة حول ذلك الشاب الجسور حالة
فريسانية، كان يبدو مغامرا ، كما بدا فى تلك الليلة التى التقى
فيها بأنور وجدى وليلى مراد فى الاسكندرية .

كانا يجلسان وسط شلة من الاصدقاء فى حديقة الفندق
الذى ينزلان به ، وكان الوقت ليلا عندما هبط عليهما أحمد
سالم فرحبا به ، جلس أحمد مع الشلة ، وهو يعرفهم جميعا ،
لكنه بعد لحظات، أستاذن أنور فى الجلوس مع ليلى لدقائق ...
حمل مقعده ودار به حول المائدة حتى وضعه بجوار ليلى
وجلس ، مال عليها وراح يتحدث ... كان واضحا من صوته
الخافت أن ثمة أمرا مهما يتحدث فيه ، راح أنور يتبادل
الحديث مع الشلة لكنه كان يغلى بالضيق ... كانت ليلى تشعر
بهذا ، لكن أحمد سالم كان غارقا فى حماسه ، لقد قرر أن
ينتج فيلما يلعب بطولته أمامها ، حكى لها قصة الفيلم
الأمريكى «الأسير» وكيف مصرها ... أعلن منذ اللحظة الأولى
أنه مصمم على إنتاج فيلم كبير وناجح ... وطلبت ليلى مهلة
للتفكير ، فتواعدا على اللقاء فى القاهرة ...

عندما علم أنور وجدى بتفاصيل الحكاية ثار ، راح يتهم
أحمد سالم بشتى التهم وكيف تشق ليلى برجل خرج من

السجن منذ أسابيع قليلة ، ومن أين له المال ، وما الذى يعرفه عن الإخراج ١٩

وتبادلت ليلى مع أنور الكلمات لكن أحدهما لم يبت فى الأمر وعندما عادا إلى القاهرة اتصل بها أحمد سالم ، واتفق معها على أن يزورها فى الأيموبيليا حيث كانا يقيمان ، كان الموعد فى العاشرة صباحا ، فى يوم الأحد .
وما أن وصل أحمد سالم فى الموعد بالضبط ، حتى كان أنور يغلى كالبركان .

بدأ أحمد سالم يحكى قصة الفيلم بالتفصيل . وتحت ستار المناقشة راح أنور يسفه من القصة والأحداث ، لكن القصة فى النهاية كانت جميلة ، وكان أحمد سالم ذكيا ، مناورا ... وليس هناك أدنى شك فى أن ذكاء أحمد سالم كان سببا فى انتصاره ، ذلك أن مناقشة أنور له أخذت تتحول من الحدة إلى الاستفزاز . وكانت فرصة أنور ساعة الحديث عن المال .

«أنت عارف ليلى بتأخذ كام ١٩»

هكذا صاح أنور ، ولم يعط الفرصة لأحمد سالم لكى ينطق حرفا ، لاحقه صائحا :

«ليلي بتأخذ خمستاشر ألف جنيه ، معاك خمستاشر ألف»

ولم يهزم أحمد سالم ، لم يستفز ، أخذ يناقش الأجر كأي رجل أعمال شديد الثقة بنفسه ، كان هذا الشاب الذي أتهم بالسرقة في قضية شهيرة ، الذي غادر السجن منذ أسابيع فقط يتحدث وكأنه يملك الألوف تحت يده ... واستشاط أنور غضبا .

«طب وحاجيب الفلوس منين ١٩»

«أنا حر يا أنور ا»

«طب ادفع ٨ آلاف مقدم ا»

«لا حادفع ستة ... دلوقت ا»

ولم يكن من الممكن أن يصدق أحد أن أحمد سالم يستطيع الآن أن يدفع ستة آلاف جنيه ، كان اليوم يوم أحد وكل البنوك مغلقة ، كانت الساعة قد بلغت الحادية عشرة صباحا ، وكان أنور وجدى يقف أمام أحمد سالم في غرفة المكتبة بشقته في الأيموبيليا ، وكانت ليلي جالسة تبدو شديدة السعادة ، وكيف لا واثنان من أشهر شبان مصر يتبارزان من أجلها ، وكان التحدى بينهما قد وصل إلى أن

أبدى أحمد سالم أن يتغيب ساعة، ويعود بالمال ... وفعلًا ،
غادر البيت على موعد بعد ساعة .

لم يجرؤ أنور وجدى على مطالبة ليلي برفض الفيلم . لكنه
كان يتحداها بأن أحمد سالم لن يستطيع الاتيان بالمال ،
وتظاهرت ليلي باللامبالاة ، كانت تعرف عن يقين أن أحمد
سالم سوف يكسب المعركة ، ان فيه شيئًا يؤهله للانتصار ...
وعندما دق جرس الباب فى تمام الساعة الثانية عشرة أيقنت
أن القادم سيكون أحمد سالم ، ودخل أحمد إلى غرفة المكتب
يحمل عقدا ويصحب شريكا وسكرتيرا ... بعد ثوان أخرج
أحمد من جيبه ستة آلاف جنيه قدمها إلى ليلي ، ثم قدم لها
العقد لتوقع عليه .

أمسكت ليلي بالقلم ووقعت ، ثم طارت المائدة الصغيرة فى
الهواء لترطم بالحائط ... فجأة هاج أنور ، وتطايرت قطع
الأثاث، ووضع أحمد سالم العقد فى جيبه بهدوء ، وغادر
البيت.

ما أن بدأت المعركة حتى دخلت ليلي غرفتها وأغلقتها على
نفسها ، خفت الضوضاء وكف صياح أنور ثم ساد الهدوء ...
وعندما فتحت ليلي باب غرفتها كان البيت خاليا ... كان أحمد
سالم قد غادره ... وكذلك أنور وجدى .



الفصل الرابع عشر

الطلاق



كان أنور وجدى شخصية متعددة الجوانب، كان فنانا بكل ما تحمل الكلمة من معنى. كان طيب القلب إلى حد العبط، وكان عصبيا إلى درجة الجنون، وكان - الآن - قد أصبح نجما لامعا، ومنتجا ناجحا ذكيا، ومخرجا يعرف كيف يحرك البلاتوه بكل ما فيه من آلات وفنانين وفنيين، وكان - أيضا - قد أصبح مريضا بالكلى، مرضا كان يزيد من عصبية يوما بعد يوم حتى أصبحت هذه العصبية جزءا لا يتجزأ من شخصيته المرحّة!!

ولقد يبدو الحديث عن أنور وجدى - بعيدا عن ليلى مراد - غريبا ونحن نحكى قصة حياتها هي... لكن ذلك يبدو ضروريا، بل لازما... ذلك أن تصرفات ليلى تجاه عصبية أنور، وتصرفاتها حيال هذه الشخصية الغريبة التى كانت ذات يوم واحدة من ألمع نجوم الفن فى مصر، تصرفات ليلى تجاه أنور ومع أنور وأثناء حياتها مع أنور، هى أكبر المؤشرات على الإطلاق إلى طبيعة هذه الفنانة التى تربعت فى تلك الأيام على عرش السينما والأغاني الخفيفة.

ويوم خرج أنور من شقته بالإيموبيليا بعد معركته مع أحمد سالم، وقفت ليلي وسط حطام الأشياء التي وصلت إليها يد أنور عندما انتبأته تلك الثورة الجامحة، وقفت حائرة لاتدرى ماذا تفعل... كانت قد وقعت العقد مع أحمد سالم، وتسلمت عربونا قدره ستة آلاف جنيه نقدا، كانت قد نفذت ما أرادت نون خناق أو زعيق أو عصبية، كانت قد نفذت كل ما أرادته بالصمت والهدوء، وحنى الرأس لكل العواصف.

ولكن...

ولكن هاهو أنور وجدى يغادر البيت لا تعرف إلى أين،
فماذا تفعل؟

كانت ليلي نون شك تعلم علم اليقين الأسباب الخفية وراء تلك الثورة التي اجتاحت أنور، كانت تعلم أن هناك سببين رئيسيين لا سببا واحدا، وإذا كانت «الغيرة» هي العنصر الذي يجمع السببين معا، فإنها كانت غيرة مزدوجة، غيرة من الشاب الأنيق المغامر الذي دخل المباراة مع أنور وانتصر، وغيرة أنور، لأن أحمد سالم كان يبدو شديد الثقة بنفسه، شديد الثقة بأنه سوف يخرج فيلما ممتازا وناجحا.

بعد ساعات أمسكت ليلي بسماعة التليفون وطلبت أم أنور... وعلى الطرف الآخر جاءها صوت حماتها منزعجا أشد

الانزعاج، إن أنور فى حالة هياج حقيقية، إنه غاضب أشد الغضب، ثائر ثورة عارمة ولا سبيل إطلاقاً إلا أن تعتذر ليلى عن فيلم أحمد سالم، أن ترفض العمل فى هذا الفيلم.

الثابت أن ليلى كانت مصممة على أن تنال حريتها فى العمل أيا كانت العقبات، ولقد كان من الأسباب التى دفعتها إلى الزواج من أنور أنه فنان سيقدر حياتها كفنانة، ولكن... هاهو الفنان يركب رأسه ويغيب عن بيته يوماً ويومين وثلاثة وأسبوعاً كاملاً... وبدأ الأصدقاء يتحدثون فى الموضوع، وبدأت الآراء تتناثر ذات اليمين وذات اليسار كانت ليلى تقول: «أنا مضيت العقد، أعمل إيه ١٩...» وكان أحمد سالم يقول، إذا ماهااتحه أحد فى الموضوع: «أنا لايمكن أتنازل عن حقى».

وبدأت المسألة تزداد تعقيداً، إن أنور لايزال راكباً رأسه، مصمماً على عدم العودة إلى البيت إلا إذا فسخت ليلى العقد... ولم تجد ليلى أمامها سوى أن تذهب إلى أنور بنفسها، قررت - تحت ضغط الأصدقاء والصديقات، أن تذهب إليه فى بيت والدته، لكنها ما أن دخلت البيت، وجلست مع أمه حتى فوجئت أنه يرفض مقابلتها.

كان أنور موجوداً فى البيت، كان يجلس فى إحدى الغرف، وكانت ليلى جالسة فى الصالون وهو يرفض الخروج إليها...

كانت أمه تنقل إليها إنه تعبان جدا، أنه فى حالة سيئة، وكانت ليلى تطلب - فقط - أن تناقشه فى الأمر، أن تطلب نصيحته، كيف تتصرف وماذا تفعل!!

وقامت الأم بدور الرسول بينهما، كانت تسمع من ليلى فتنهض إلى أنور، وتسمع من أنور وتعود إلى ليلى... وكان هذا كله غير مهم، لكن المهم فى الموضوع كله، أن ليلى سمعت فى ذلك اليوم القريب، ولأول مرة فى حياتها مع أنور وجدى، كلمة: «الطلاق»... كان أنور قد اشتط فى غضبه وأعلن، أنه: إما الإعتذار عن تمثيل فيلم «الماضى المجهول» مع أحمد سالم، وإما الطلاق.

وغادرت ليلى بيت حماتها وهى ترتجف، ذهبت إلى شقيقها الأكبر مراد، وسمع مراد كل شىء منها، ورفع سماعة التليفون وطلب أحمد سالم، وشرح له الموقف كله، فكان رد أحمد سالم أن حدد موعدا لليلى لى تلتقى فيه مع محمد فوزى - الذى كان مطربا مشهورا وملحنا شديد النجاح فى تلك الأيام بعد ظهوره مع يوسف وهبى فى فيلم «سيف الجلاء» - لى تحفظ منه إحدى أغانى الفيلم.

كان أحمد سالم - على الجانب الآخر - باردا، عمليا... كان قد وقع العقد وبدأ حملة إعلانات ودعاية مخيفة فى

الصحف والمجلات، بل... إن الصحف والمجلات وجدت في شخصية هذا المغامر صاحب الصولات والجولات مادة خصبة للحديث، بل إنه استطاع - بذكاء شديد - أن يدخل إحدى نور الصحف في أحداث الفيلم، وريت له الدار الصحفية هذه الدعاية بدعاية مماثلة، وهكذا وجد أنور وجدى نفسه أمام خصم عنيد، وفارس لايتراجع أبدا، ومع تدخل الأصدقاء، وموقف ليلى المستكين المستسلم، عاد أنور إلى البيت مع مجموعة من أصدقائه الذين جاؤا معه ليحتفلوا بعودة الحياة إلى مجاريها بين الزوجين الشابين.

كان محمد فوزى والمطرب محمد البكار - الذى هاجر بعد ذلك إلى أمريكا - من الأصدقاء الذين جاؤا بأنور إلى البيت وكان فوزى مرتبطا مع أحمد سالم بعقود لتلحين بعض أغنيات الفيلم الذى حشد له أحمد سالم عددا كبيرا من الطاقات الفنية، وكان طبيعيا للغاية أن يلتقى أنور بأحمد سالم أثناء مناقشته السيناريو مع ليلى أو أثناء بروفات أغنية من الأغنيات... وهنا، يبدو التناقض الشديد فى شخصية أنور، ذلك أن كل غضبه أنفثا وذاب وأصبح مجرد ذكرى أو حديث، ووصل الأمر إلى حد أن أنور، كان يناقش أحمد سالم فى السيناريو، بل ويقترح عليه بعض المواقف...

وعرض فيلم «الماضى المجهول»، ونجح الفيلم نجاحا شديدا، وفكر أنور وجدى فى أن ينتج فيلما يلعب بطولته أمام لىلى مراد، و... وأحمد!!

هنا... بدأت لىلى تفكر، إنها تبدو فى تلك الفترة الغريبة من حياتها - حتى وهى تحكى أحداثها بنفسها - وكأنها متفرجة... كانت شخصية أنور طاغية، عنيفة، عاصفة.. وكانت هى مشغولة بعدد هائل من الأفلام، وعدد أكبر من العروض، ولقد أحست بسعادة خفية يوم غضب أنور وثار وغادر البيت، لأنها استشعرت فى غضبه غيرة عاطفية، لكنها يوم عرض أنور على أحمد سالم أن يلعب أمامهما فيلما جديدا، توقفت لتفكر.. هل كان أنور يغار من العقود التى تنهال عليها، أو يغار عليها هى؟

المضحك فى الموضوع، أن أنور بدأ بالفعل فى وضع سيناريو الفيلم، ف رسم لأحمد سالم شخصية «الفلن» الذى يحب لىلى، والذى تكرهه لىلى كراهية عمياء، ورسم لنفسه شخصية الشاب الطموح الطيب الذى تحبه لىلى وتعشقه... ورغم أن محمد عبد الوهاب كان قد دخل مع أنور وجدى شريكا فى ثلاثة أفلام، ورغم أن هذا الفيلم كان أول هذه

الأفلام، فإنه فشل، وقدر لعبد الوهاب أن يكون شريكا لأنور،
فى واحد من أجمل الأفلام المصرية، وهو فيلم «غزل البنات».
واكن... هل كانت حياة ليلى مع أنور تنور كلها حول
العمل؟

هل كانت العاطفة بينهما مرتبطة بالفن ذلك الارتباط الذى
يجعل الحديث عنها وسط ركام الأحداث صعبا؟

الواقع أن هذا - إلى حد كبير - يبدو صحيحا... ذلك أن
أنور وجدى كان فنانا من قمة رأسه حتى أطراف قدميه، كان
تعامله فى الحب، يبدو وكأنه تعامل فنى... وكانت مواطفه
تلتهب وتبرد تبعا لسير حياته الفنية، وكان - أيضا - قد رضى
للأمر الواقع تماما، وسمح لليلى أن توقع عقودا أخرى، وأن
تمثل أمام محمد فوزى وحسين صدقى وغيرهما، لكنه كان -
إذا حدث وعملت فى فيلم لم ينتجه هو - يظل مجنونا تأثر
الأعصاب حتى تنتهى ليلى من تصوير الفيلم.

أين ليلى فى وسط كل هذا الحديث الذى ينجرف بالفعل
ليصبح حديثا عن أنور وجدى وكيف يمكن أن تتوارى
شخصية فنانة مثلها خلف أحداث حياتها...؟

هنا يكمن سر ليلى مراد، سر شخصيتها، سر هذا الهدف
الذى إذا ما رسمته وصلت إليه بكل السبل وبكل الطرق...

وكان هوؤها هذا سببا فى أن يطلقها أنور - لأول مرة - من
أجل الكمون!!!

ليس الأمر نكتة، فعندما استيقظت ذات يوم من النوم
واستعدت لمفادرة البيت لتصوير بعض المشاهد لفيلم من
أفلامها، وجدت البيت وكأنه مقبل على معركة... كان صوت
أنور وجدى يتصاعد من المطبخ صارخا لاعنا، وكان صوت
الأطباق والحل يتطاير بين الحين والحين، ووجدت ليلى محمد
البكار فى صالون البيت فساأته عن سر ثورة أنور، فأخبرها
أنه يطبخ طبخة دمشقية من التى يحبها، وعادت ليلى تسأل
عن السبب فى هذه الثورة، فجاءها صوت أنور من خلفها
صائحا:

«البيت مافيهوش كمون ياست هانم!»

التفتت إليه ليلى هادئة، كانت تعلم علم اليقين أن الكمون
ليس سببا للثورة، قالت:

«طب وإيه يعنى يا أنور، نبعث نشترى!».

وصرخ أنور:

«إياه يعنى... طب... إنتى طالق يا ليلى!».

وبهتوا شديدا خرجت ليلى من بيت الزوجية إلى فندق
سميراميس... لتعيش فيه، وأصبحت فى ذلك اليوم مطلقة لأول

مرة فى حياتها... كانت ليلى قد أصبحت ليلى مراد الآن...
كانت قد واجهت الحياة بسلاح ضمنت تماما أنه لن ينكسر،
وإذا ما كان أنور وجدى عصيبا وغيورا فهو يحبها، يحبها
حقيقة، وهذه الحقيقة يشهد بها كل الذين عاصروا أنور وجدى
وعرفوه وصادقوه، ولقد كانت ليلى - دون أدنى شك - تحب
أنور وجدى، لكنها كانت تختلف عنه فى أنها أصبحت الآن
قادرة على التحكم فى عواطفها. أصبحت قادرة على أن تعيش
بالحب وبنونه، وفى اليوم نفسه أرسل أنور وجدى ورقة
الطلاق، وفى اليوم نفسه أرسل يستدعى إبراهيم ومنير مراد -
ولقد كانا يحبانها وكان يحبهما إلى درجة كبيرة - وظل طوال
الليل يتحدث عنها، عن ليلى!

ولقد عادت إليه ليلى فلم يكن من السهل أبدا أن يفترقا،
كانا يبديان وكان حياتهما - حتى الفنية - لا يمكن أن تستمر
وهما منفصلان، عادت إليه ليلى ليعيشا فى الجو نفسه،
وبالأسلوب نفسه، وكان كل يوم يمر على ليلى يزيدا شهرة
وصلابة، وكان أنور يسترضيها بالسفر إلى الخارج فى كل
عام، إلى أن كان عام من الأعوام، سافر أنور وحده، كان
المرض يشتد عليه، وكان هو فى حاجة دائمة للعلاج، سافر
إلى إيطاليا، ثم إلى باريس... وكانا قبل السفر قد تشاجرا،

فسافر غاضبا، لكنه من باريس أرسل لها خطابا ملتهبا يبيثها حبه، يبيثها حاجته إليها، يخبرها فيه أنه مريض على شفا الموت.. ووصل الخطاب إلى ليلى وكانت فى الاسكندرية، فركبت القطار فى اليوم نفسه إلى القاهرة، وبعد أيام قليلة كانت تركب الطائرة إلى باريس، وفى مطار أورلى كان أنور فى انتظارها، تبدو لهفته عليها مثل مرض، كان فى تلك الليلة يحبها حتى أغرورقت عيناها بالدموع، عندما التقيا حملها من فوق الأرض وراح يدور بها فى المطار، وربما لأول مرة تشعر ليلى بالحب الحقيقى يتدفق من قلب أنور، حجز لها جناحا فى الفندق، ووضع لها برنامجا حافلا، وايوم أو يومين انجرفت ليلى فى حبه، لكن عقلها بدأ يستيقظ من جديد، كان لابد لها أن تختبر حبه حقا... ولا تدري ليلى حتى اليوم كيف حدث ما حدث، لكنها تعلم علم اليقين، أن تلك الليلة فى باريس، كانت بداية النهاية فى علاقتها بأنور وجدى.

وبينما هما غارقان فى الحب فى تلك الليلة، قالت له:

«على فكرة يا أنور... الأستاذ عبدالوهاب اتفق معايا على فيلم جديد حايلعبه هوا».

وفى ثانية ، فى أقل من ثانية، تبدل الحال من الجنة إلى الجحيم.. كانت ليلى مراد لاتزال تحمل لعبد الوهاب ذلك

العطر القديم الذى عبق حياتها فى مطلع الشباب، ولم يكن أنور وجدى أبله أو مغفلا، ولابد أنه استشعر ذلك الميل الغامض الذى تكنه ليلى لعبد الوهاب، بل يكاد الإنسان يجزم أنه أحس هذا الأمر بوضوح.. وإذا كان أنور وجدى يغار من عملها فى أفلام أخرى، فالذى لا يشك فيه إنسان أنه - أيضا - كان يغار عليها بجنون، فإذا ما اجتمع السببان معا فلا يلومن أحد أنور وجدى مهما فعل.

لكن ليلى لامته، أكثر من ذلك، بدأت تفتح عينها أكثر على حقيقة حياتها مع أنور وجدى، بل ... وبدأت تتساعل عن تلك الخطابات الغامضة التى كانت تصله من روما أحيانا ومن باريس أحيانا.. وإذا كان هو يغار عليها فمن حقها أن تبحث خلفه... وإذا كانت الأنثى تستطيع أن تشم رائحة امرأة أخرى على بعد مئات الأميال فإن ليلى مراد تعرف كيف تكشف الأمر برمته، فى صمت، ويهتو، وصبر طويل.

ولقد حدث...

ففى تلك الليلة - فى باريس - قررت ليلى أن تحسم الأمر كله، لكنها لم تعلن شيئا، ظلت صامئة حتى عادا إلى مصر، تقبلت ثورة أنور - كالعادة - بهتو، ثار فناقشته، هاج فراحت تجادله... لا شيء سوى هذا، لكنها كانت تشعر أن فى الجو

امرأة أخرى... وظلت تبحث - دون أن يشعر أحد - حتى
عرفت أنها كانت على حق، وأن أنور غارق - بالفعل - في
أحضان عشيقته جاءت خلفه من باريس، ونزلت في إحدى
عمارات القاهرة الشاهقة.



الفصل الخامس عشر

«أنا آسفة .. يا مدام !!»



كانت حياة ليلي مراد مع أنور وجدى حياة عاصفة، وإذا قدر لأحد ذات يوم أن يكتب عن هذه الزيجة الفنية التى فرح لها الناس فى مصر كثيرا، وهللوا لها طويلا، فلسوف يكشف - إذا استطاع أن يلم بكل التفاصيل - حقائق أغرب من الخيال.. سوف يكشف مثلا أن أنور وجدى، ذلك النجم الذى تألق فى سماء السينما المصرية لسنوات طويلة، كان نموذجا غريبا من البشر، كان تركيبة من عشرات المتناقضات، كان مجنونًا بالمال، لكنه لم يكن عبدا له، كان جامحا مثل ثور هائج، وكان رقيقا مثل طفل، كان يحب ليلي مراد لكنه كان يخونها!!

أما ليلي، فرغم المحاولات التى بذلت فى هذه القصة لإلقاء الضوء على شخصيتها، فلسوف تظل لفترة طويلة مثل لفز عسير الحل... كان الكتمان الذى تعودت ليلي عليه منذ نعومة أظفارها، وكان إحساسها بالحاجة إلى المال، وإحساسها الموانى بالحاجة إلى الحماية، كل هذا كان يتبلور ويتضح أشد الوضوح، فى علاقتها بأنور وجدى... ولقد استطاعت ليلي -

رغم الطلاق الذى تم بينهما فى النهاية - أن تسير دفء الحياة مع أنور بحزن غريب، وأن تجعل أذنا من طين وأخرى من عجين أمام الهمسات العديدة التى كانت تنفث سموم الشك فى حياتها... إن أنور وجدى «مادى» لايعرف الحب، ولم يعرف فى حياته إلا حب المال.

ولقد كانت لعودة ليلى مع أنور من باريس قصة شهيرة ومعروفة. قصة كاد أنور يحطم فيها حياة ليلى... لكنها عندما عرفت، تصرفت بذكاء وهذوء وبرود، وبدلا من أن تضع فى تمامها، أضاعته وأريكته وحيرته... لم يكن مهما أن يفعل معها أنور أى شىء فى الدنيا، كان المهم فى الأمر كله - منذ بداية الرحلة من باريس إلى مرسيليا ثم أيام السفينة - تلك الرائحة التى غزت أنف الأنثى فى ليلى مراد... كانت ليلى - رغم الحب البادى على أنور - قد أحست أنه وقع فى غرام امرأة أخرى!

كيف عرفت ليلى ١١٩

هذا ما لا يمكن أن يعرفه أحد حتى ليلى نفسها، إنه إحساس الأنثى عندما يهدد حبها بخيل مجهول... عندما تتغير فى الرجل أشياء بسيطة، شديدة البساطة، لكنها تصبح رغم صغر شأنها مؤشرات توحى بأن فى الأمر امرأة أخرى...

وكانت ليلي على حق...

فعندما عادت إلى القاهرة، بدأت تسمع الشائعات، بدأت تلحظ الابتسامات، بدأت أذناها تلتقطان الهمسات... شائعات وابتسامات وهمسات توحى كلها بأن أنور وجدى قد وقع فى الحب أثناء زيارته لأوريا، فتاة جميلة - شديدة الجمال - كانت القاهرة تتحدث عنها، وعن لقاء أنور بها فى فينسيا قبل ذهابه إلى باريس، وكيف لحقت به «لوسيت» - وهذا هو اسم الفتاة - فى باريس، ثم كيف سافرت وراءه إلى القاهرة.

ظلت ليلي تكذب نفسها، ظلت تتحايل على نار الشك فى قلبها أسبوعا وأسبوعين وأسابيع عدة، حتى كان يوم دعيت فيه إلى العشاء على مائدة أحد كبار الصحفيين، وكان أنور هو الآخر مدعوا لهذا العشاء... غير أن الضحكات والابتسامات والهمسات بدأت - بعد العشاء - تأخذ شكلا جعلها تكاد تقترب من الجنون، فقررت أن تحسم الأمر، وأن تعرف الحقيقة، أيا كانت هذه الحقيقة.



وعرفت ليلي الحقيقة.

عرفت أن الفتاة فرنسية، وأنها جاءت خلف أنور من باريس، وأنه استأجر لها شقة فى الزمالك... عرفت ليلي كل

هذا، وعرفت أكثر من ذلك عنوان العمارة التى استأجر أنور فيها شقة لحبيبته الجديدة.

كانت ليلى صديقة اسمها مارسيل هى زوجة عازف الكمان المشهور «يعقوب تاتيوس»، ولقد دخلت مارسيل ذات يوم على ليلى فوجدتها تبكى... كانت ليلى - مع نفسها - تضعف وتتألم... كانت ترقب أنور وهو يرتدى ملابسه قبل لقائه مع لوسيت فى صمت، بل - وفى بعض الأحيان - كانت تنتقى له رباط العنق، ولون البدلة، وتودعه حتى الباب وتتلقى منه قبلة، ثم... وعندما تصبح وحدها، تنهار... تبكى.

مع مارسيل... اتخذت ليلى قرارها...

قررت أن تفاجئ أنور فى شقته الجديدة، قررت أن تحسم المشكلة برمتها أن تقطع الشك باليقين.

وكان ما فعلته ليلى مشهدا من المشاهد السينمائية، لم يكن تصرفا عاقلا أن ترتدى ليلى مراد، المطربة الشهيرة الجميلة التى يعرفها أهل مصر جميعا... لم يكن تصرفا عاقلا منها أن تهبط الأيموبيليا وهى ترتدى «منديل بأويرة وملاية لف»، تصحبها مارسيل، وتدخل الجراج، وتركب سيارتها البويك، وتأمّر «خضر» السائق أن يأخذها إلى الزمالك.

حدث هذا فى أحد أيام شهر يناير، فى العاشرة مساءً،
والجو بارد، وعاصف، والمطر ينهمر، والسيارة تخترق شوارع
القاهرة، بداخلها ليلى مراد ومارسيل، فى طريقها إلى
الزمالك.

عند باب العمارة وقفت السيارة، وهبط السائق ليفتح الباب
لامرأة ترتدى الملاية والمنديل... وفى السيارة انتظرت مارسيل
مع خضمر السائق... ودافت ليلى إلى فناء العمارة، لم يكن
هناك أحد، كان الباب قابعا فى غرفته انتقاء للبرد، ولم تكن
ليلى تعرف أين يسكن أنور مع عشيقته... تقدمت من غرفة
البواب ودقت الباب.

«عاوزه إيه ياست ١٩»

«والنبي ياخويا تقول لى... هو سى أنور الممثل ساكن
هنا ١٩».

«وعاوزه إيه منه ٩».

«أضل أنا ياخويا الفسالة الجديدة، وأنا داخلة على
العمارة من ساعتين ١».

«وحد بيحى يفسل فى وقت زى ده ١٩»

«أنا جاية أتفق معاه على ميعاد ١»

نظر إليها البواب طويلا، ثم أشاح عنها وهو يقول:

«الأستاذ أنور ساكن في الدور السادس»

وإمعانا في التمثيل... تركت ليلي المصعد، وصعدت الدرج حتى الدور السادس... كانت ترتجف وهي تصعد، كانت تفكر فيما يمكن أن يحدث، وماذا ستفعل إذا ما واجهت أنور مع صاحبته، ووصلت ليلي إلى الدور السادس وقد تقطعت أنفاسها، وماكادت تمد يدها إلى زر الجرس، حتى سمعت ضحكات أنور في الداخل مع لوسيت، وجمدت يدها، إنهما يتحدثان بالفرنسية، وحديثهما يصل إليها واضحا أشد الوضوح، والسلم مظلم، والبرد شديد، ويلي تنتفض من الانفعال والغیظ، هل تدق الجرس، هل تقتحم البيت، هل تتسبب في فضيحة؟

لكنها تراجع.

هدأت قليلا وأصوات أنور ولوسيت تصلها من الداخل.. ثم بدأت تهبط الدرج مرة أخرى... في هدوء وبطء راحت تهبط الدرج، حتى إذا وصلت إلى الشارع، طلبت من مارسيل أن تعود إلى بيتها.. ثم تركت السائق في السيارة واتجهت إلى جراج العمارة..

كان الجراج خاليا من السياس، وكانت سيارة أنور الكاديلاك هناك... وكانت مفتوحة، ودخلت ليلي السيارة، وجلست فى المقعد الأمامى تنتظر.

كان أنور يعود إلى البيت فى كل ليلة، لم يكن يبيت فى الخارج أبدا... وفى الخارج، فى الشارع، كان المطر مازال ينهمر والريح تصفر، وخلعت ليلي المنديل والملاية اللف، وظلت تنتظره.

وحتى الثالثة صباحا، ظلت ليلي جالسة - وبإصرار - فى السيارة.. وفى الثالثة وصلتها ضحكات أنور ولوسيت، التى نزلت لتوصل أنور وهى تصحب معها كلبها الصغير... وما أن اقتربا من السيارة حتى جمد أنور فى مكانه، كانت ليلي تجلس فى سيارته، أمامه، وكانت عشيقته بجواره.



هبطت ليلي من السيارة، وانطلقت تتحدث مع لوسيت بالفرنسية:

«أسفة يامدام، أومدموازيل، أنا لا أعرف... لكنى فى نهاية الأمر زوجته!»

كان مشهدا مروعا هذا الذى حدث فى الجراج... وقف أنور مذهولا لايعرف ماذا يقول، وراحت الفتاة تتلفت حولها

يمنة ويسرة، تنظر إلى أنور تارة وإلى ليلي تارة أخرى،
وابتسمت ليلي قائلة لأنور:

«حانفضل واقفين كده، ما تتفضلوا!»

ثم نظرت إلى الفتاة وقالت:

«أنسة لوسيت، هل تتفضلين بالركوب!»

وأطاعت لوسيت، وجاست فى المقعد الخلفى، وركبت ليلي
فى المقعد الامامى، ودار أنور حول السيارة - بون كلمة -
وجلس خلف عجلة القيادة... لم يكن أحد منهم يعرف إلى أين،
كان كل شىء يسير بلا هدف، وعندما خرجت السيارة من
الجراج، صأحت ليلي فى سائق سيارتها طالبة منه أن يلحق
بهم.. وراحت السيارة الكاديلاك التى تخضم اثنين من ألمع
نجوم السينما فى مصر، وفتاة فرنسية، وقصة عاصفة، راحت
السيارة تخرق شوارع القاهرة... وفى الداخل كانت ليلي
تحدث بلا توقف، كانت تتحدث مع لوسيت عن باريس، وعن
فينسيا، وعن كان، والكازينو العالمى الشهير، ثم التفتت إلى
لوسيت فجأة وقالت لها:

«أرجو أن يكون جو بلادنا قد أعجبك!»

وكانت السيارة - ساعتها بالضبط - تدخل جراج
الأيمويليا، كان أنور وجدى يينو وكأنه منعدم تماما، وعندما
التفتت ليلي نحوه وسألته:

«تحب توصلها أنت والا نخلي خضر يوصلها بعرييتي»

دمدم أنور قائلا:

«لا... خضر يوصلها أحسن».

وعندما همت لوسيت بركوب سيارة ليلي، صافحتها ليلي
بحرارة، وتمنت لها إقامة طيبة، واستدارت نحو الداخل.

والذي لاشك فيه أن أنور وجدى كان ينتظر أن تبدأ ليلي
الشجار حتى ينفجر فيها، ذلك أن أنور لم يكن من هذا
الصنف من الرجال الذي يضعف أمام الحقائق... غير أن ليلي
كانت تعرف هذا جيدا... فلم تفتح فمها... وعندما دخل إلى
الشقة.. توجهت إلى غرفة النوم وهي تقول لأنور:

«تصبح على خير».

كانت الساعة قد بلغت الرابعة صباحا عندما دخل أنور
وجدى غرفة المكتب وجلس فوق مقعد وثير وغرق في التفكير،
لكن ليلي ساعتهما كانت تقف مع وصيفتها وقد تناثرت
محتويات الغرفة تماما... كانت - فى هدوء شديد - تجمع
ملابسها، وكل ما يخصها... حتى إذا انتهت من ذلك، ذهبت
إلى الفراش ونامت.

نامت ليلي ساعتين أو ثلاثا فقط، كانت هادئة فى الظاهر
لكنها - دون شك - كانت تغلى غليانا وقد اتخذت قرارها

النهائى، لسوف تنفصل عن أنور، وسوف تطلب هى لأول مرة،
الطلاق!

فى السابعة صباحا كانت ليلى قد ارتدت ملابسها،
وجهازت حقائبها... وعندما فتحت باب غرفة المكتب كان أنور
لا يزال جالسا كما هو فوق المقعد، بملابسه، دون نوم... وقالت:
«أنا ماشيه يا أنور»

والتفت إليها أنور زاهلا، وعادت تقول له:
«على فكرة أنا مش زعلانة منك، بالعكس... أنا فرحانة
جدا!».

«عاوزه تقولى إيه؟... فيه واحدة تفرح لما تضبط جوزها
مع واحدة ثانية؟»

«أصل الناس كانوا دايمًا يقولوا لى أنى اتجوزت واحد
مالوش قلب، مايعرفشى يحب غير الفلوس، لكن أنا كنت باقول
أن لك قلب، وطلعت أنا صبح!».

«إنت فاكدة نفسك مين؟... شكسبير؟»
«ولا شكسبير ولا حاجة، أنا باقول لك اللى أنا حاسة بيه...
أشوف وشك بخير!».

وكان هذا هو المشهد الختامى فى قصة حياة أنور وجدى
وليلى مراد... وربما كان هو المشهد الختامى لقصة نجمين من
نجوم السينما فى مصر... فإن أنور وجدى لم يقدر له أن

يعيش طويلا... فلقد أشئت عليه المرض وتزوج... أما ليلي مراد
لقد تزوجت هي الأخرى... لكنها كانت قد سئمت الفن،
وسئمت الإحساس بالمسئولية، كانت تتوق لأن تصبح زوجة
وأما... وقد أصبحت زوجة وأما، وعادت من جديد تحمل
مسئولية العائلة.. ولقد مضى منذ ذلك اليوم الذى افترقت فيه
عن أنور وجدى ذات صباح باكرا فى إحدى شقق عمارة
الأيمويليا قرابة عشرين عاما... لكن الغريب فى الأمر، أن
القصة بقيت، ظلت تعيش رغم الطلاق والموت، رغم حكايات
أيام كانت تدور بعيدا عن كواليس السينما... ظلت قصة ليلي
مراد وأنور وجدى تذكر الناس بأيام مضت، فى أفلام لاتزال
تحمل دفء قصة حب. ومغامرة... وفى أغنيات مازال الناس
رغم مرور كل هذه السنوات، يعشقونها، ويستمعون إليها،
ويطربون لها، لقد كانت قصة حب، تركت علامة على الطريق.



رقم الإيداع

٩٥ / ١٠٧٩٠

I. S. B. N

977 - 07 - 0435 - 0

فهرس

٥	كلمة عنها
١٩	الفصل الأول : لكل شىء بداية
٣٥	الفصل الثانى : عروس النيل تستعد للزفاف
٥٣	الفصل الثالث : سر الفستان الأسود
٦٧	الفصل الرابع : نجاح بلا طعم
٨١	الفصل الخامس : درس الأمير المخمور
١٠٠	الفصل السادس : وخرجت على موعد مع عبد الوهاب ..
٩٥	لتحفظ الأغانى
١٠٧	الفصل السابع : أنا بحبك يا أستاذ
١١٧	الفصل الثامن : ليلى تخلع الفستان الأسود
١٣٣	من ألهم ليلى مراد
١٤٩	الفصل التاسع : الحب والموت
١٦١	الفصل العاشر : غادة الكاميليا على مذبح العائلة
١٧٣	الفصل الحادى عشر : مولانا عاوز يسمعك لوحدك
١٨٩	الفصل الثانى عشر : يارب تتزوجينى يا ليلى
٢٠١	الفصل الثالث عشر : أحمد سالم يظهر فى الصورة
٢١٣	الفصل الرابع عشر : الطلاق
٢٢٧	الفصل الخامس عشر : أنا أسفة يامدام

الاشتراكات

قيمة الاشتراك السنوى (١٢ عددا) ٣٦
جنيتها داخل ج . م . ع تسدد مقدما نقدا
أو بحوالة بريدية غير حكومية - البلاد
العربية ٣٠ دولارا - امريكا واوروبا واسيا
وافريقيا ٤٠ دولارا - باقى دول العالم
٥٠ دولارا .

القيمة تسدد مقدما بشيك مصرفى لآمر
مؤسسة دار الهلال ويرجى عدم ارسال
عملات نقدية بالبريد .

● وكلاء اشتراكات مجلات دار الهلال

الكويت : السيد / عبدالعل بسبوني زغلول ، الصفاة - ص . ب رقم ٢١٨٣٣
للحصول على نسخ من كتاب الهلال اتصل بالتكس : Hilal.V.N 92703



هذا الكتاب

صالح مرسى وليلى مراد ،
يلتقيان على صفحات كتاب
الهلال ، ليلي مراد ، قيثاره
الفناء العربى ، والتي هزت
الوجدان قى غادة الكاميليا ..
وصالح مرسى .. الكاتب المبدع ،

أديب البحر بكل ما فيه من سحر وغموض ، وأديب التجسس
الذى جعل من مغامرات التجسس نبعا للحس الوطنى ،
والتضحية من أجل مستقبله ، وأصبحت رواياته مدرسة
للوطنية الصادقة ، وأطل على حياتنا الفنية ليقدّم أجمل ما
فيها ، عندما اقتحم عزلة ليلي مراد وكتب مذكراتها فى
السبعينيات ، كما كتب بقلمه الرشيق حياة تحية كاريوكا .

زرعت ليلي مراد فى الوجدان أرق المشاعر ، وجسد صالح
مرسى أسرار هذه الفنانة وحياتها بكلمات رشيقة ساحرة .

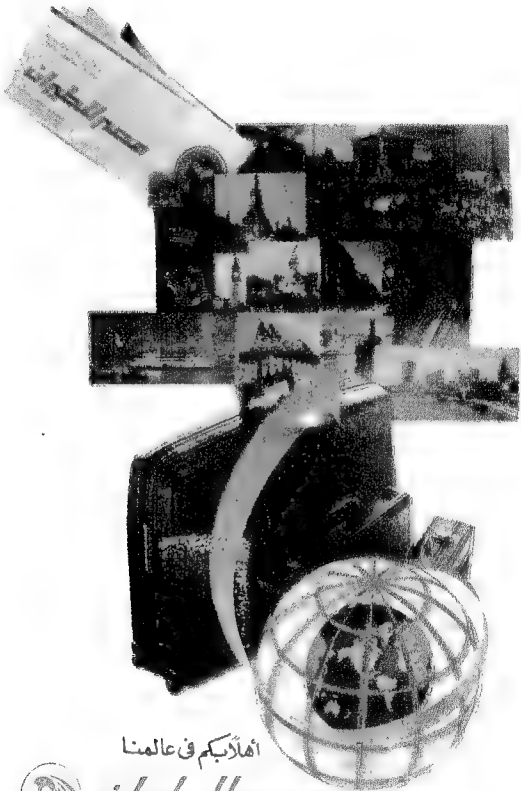
وعلى صفحات كتاب الهلال تلتقى الكلمة والقيثارة فى نغم
جميل ، وتبقى أغاني ليلي مراد وأفلامها رمزا للرومانسية
أجيالا متتابعة .

فهل هناك كتاب أكثر حيادية من ذلك الذى يلتقى فيه كل

من صالح مرسى وليلى مراد .. ١٩

General Organization of the Alexan-

and Library (Alexandria)



أهلاً بكم في عالمنا



مصر للعلم والثقافة



MOTOROLA

موتورولا الأمريكية

رائدة أجهزة الشبكات اللاسلكية في العالم
تعمل على شبكة هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية



نقدم لرجال الأعمال
الأطباء والمستشفيات
الهيئات والشركات الأفراد
ولكل من يُقدّر قيمة الوقت
حيث يمكن الاتصال بك أينما كنت
جهاز

الاستقبال الرقمي

LifeStyle Plus

- * تسجيل ١٦ رسالة
رقمية
- * سهولة القراءة
للمادة المعروضة
- * طباعة الزمن
على الرسائل

الوكيل الوحيد: شركة سيستل (SISTEL)

المركز الرئيسي: القاهرة: ٢٤ شارع بشفيتي منصور - الزمالك
٣٤١٣٨٠٠ : فاكس ٣٤١٤٨٠٠ / ٣٤١١٨٠٠ : ت
مدينة نصر: ت ٢٧٤٤٨٥٥ : فاكس ٢٧٤٢٧٩٣
المعادى: ت ٥١٧١٩١٨ : وفاكس ٥١٧١٩١٩
الإسكندرية: ت ٥٧٤٤٩٧ (٠٣) : وفاكس ٥٤١١٣٠٦ (٠٣)

